Czeslaw MILOSZ: Los poetas y la familia humana

Carlos Edmundo de ORY: Soneto vivo

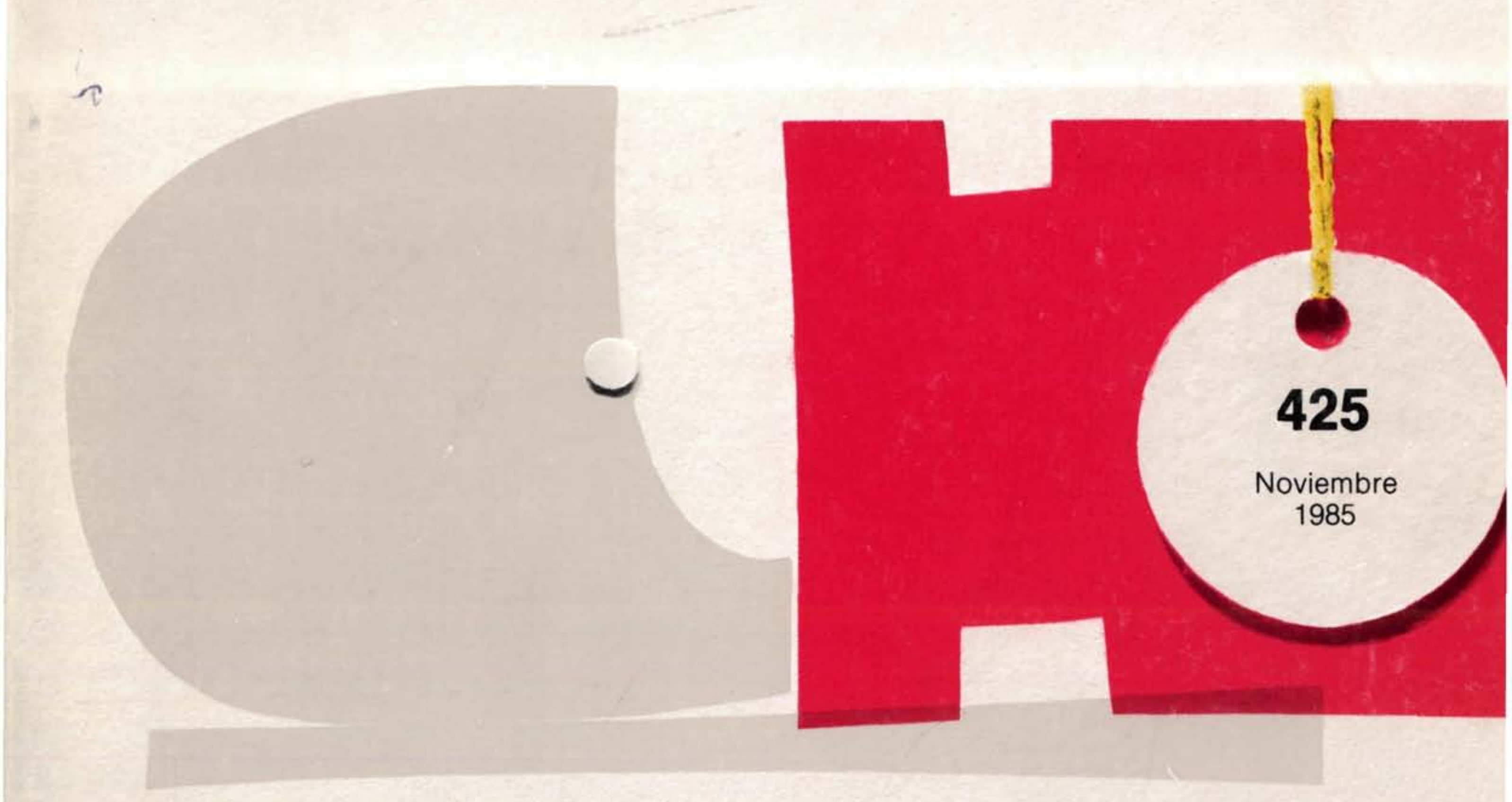
Ovidio GARCÍA REGUEIRO: Mercantilismo y tráfico ultramarino

José Olivio JIMÉNEZ: Modernismo y modernidad

Nora MAZZIOTTI: Revistas teatrales argentinas

Fernando PESSOA: Inéditos

Homenaje a Fernando PESSOA



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

425
Noviembre
1985

PRESIDENTE: José Antonio Maravall. DIRECTOR: Félix Grande. JEFE DE REDACCIÓN: Blas Matamoro. SECRETARIA DE REDACCIÓN: María Antonia Jiménez. ADMINISTRADOR: Alvaro Prudencio. REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. Teléfono 244 06 00, extensiones 267 y 369. DEPÓSITO LEGAL: M. 3.875/1958. ISSN: 0011-250-X. IMPRIME: Gráficas Valencia, S. A. Los Barrios, 1. Polígono Industrial Cobo Calleja. Fuenlabrada (Madrid).

INVENCIONES Y ENSAYOS

FERNANDO PESSOA (1888-1935)

Invenciones y ensayos



Czeslaw Milosz

Los poetas y la familia humana *

En la primera mitad del siglo XX vivió un poeta francés totalmente adverso a los conceptos de la poesía que en aquel entonces eran comúnmente aceptados. Durante su vida sólo lo conoció un reducido grupo de poetas amigos suyos. En el transcurso de los años que siguieron a su muerte, en la primavera de 1939, sus palabras alcanzaron una dimensión mucho más amplia y su obra fue traducida a otros idiomas. Sin embargo, nunca dejó de ser en distintos países un escritor de público minoritario. Aquel poeta, Oscar Milosz, o como él mismo solía nombrarse, O. V. de L. Milosz, provenía del Gran Principado de Lituania y era mi pariente lejano. Lo menciono aquí porque me gustaría presentar sus opiniones sobre la poesía que, a mi modo de ver, son de gran actualidad.

Desgraciadamente, en los países de habla inglesa es un poeta casi totalmente desconocido; por eso mismo debo primero presentarlo. En los Estados Unidos, país de su gran amigo Christrian Gauss de Princeton, se publicó un solo libro de sus poemas, en traducción de Keneth Rexroth y publicado en 1955, pero incluso este volumen es hoy una rareza bibliográfica.

Poeta francés, pese a su origen exótico, al igual que Guillaume Apollinaire, Oscar Milosz, nacido en 1877, en el momento de su debú, en 1899, fue considerado dentro de la segunda generación de simbolistas. Por eso nos resulta más extraña aún su elección: se podría decir que voluntariamente se situó en una determinada época de la historia europea, aproximadamente entre los siglos XVIII y XIX, poniendo en tela de juicio lo que ocurrió después en la civilización de Europa. Quizá haya influido en él su formación cosmopolita, ya que conocía otros idiomas y en su juventud le era afín el clima de la poesía alemana de Heine, de Hölderlin, a quien descubrió en 1914, y, sobre todo, el de Goethe. Cualquiera que fuera la causa, su actitud hacia los tiempos en los que le tocó vivir era desfavorable, llamaba a su época la de la «insultante fealdad» y las imágenes de la realidad contemporánea no son más alentadoras en su poesía. que las de T. S. Eliot o Ezra Pound. Sin embargo, hay algo que lo distingue radicalmente de estos representantes de la poesía moderna: me refiero a su «milenarismo», a su fe en la ya cercana llegada de una época nueva, cualquiera que sea el nombre con el que la bauticemos: el Nuevo Jeruzalem, de Blake, o como lo llamaban los continentales contemporáneos de este poeta inglés, la Epoca del Espíritu... Según los escritos filosóficos de Oscar Milosz, el hecho iba a acontecer después de una apocalíptica catástrofe que él preveía para el año 1944. No es asunto mío divagar ahora si había acertado con sus predicciones. Lo que él llamaba la *conflagration universelle*

* Publicado en la revista polaca *Tygodnik Powszechny,* Kraków, mayo de 1983, núm. 18. Incluido en el libro (inédito en castellano) *Testimonio de la poesía.*

empezó, quizá, a cumplirse con la explosión de la bomba atómica, es decir, con el acontecimiento inimaginable en los años veinte y treinta. En cambio, la gran renovación aún la seguimos esperando... Según él, sólo podía provocarla la nueva ciencia, que rechazaría en física las concepciones de Newton, y supiera sacar las conclusiones lúcidas de las teorías de Einstein. Pero, repito, no es mi preocupación de este momento el problema de en qué medida fueron justos sus pronósticos y en qué otra resultaron equivocados. Basta con señalar que a Oscar Milosz lo unía tanto el linaje de los románticos polacos como a William Blake su fe optimista. Creía que iba a ser leído y comprendido por las futuras generaciones, más felices que la suya, puesto que les tocaría vivir en una época donde hubiera resucitado la armonía entre el hombre y el universo. Frente a la poesía contemporánea se mantenía distante, consideraba que ésta se concentraba nada más en reflejar fielmente la absoluta desorientación existencial.

Nunca oculté que el temprano conocimiento de sus escritos, cuando yo era aún joven, así como nuestro contacto personal, en gran medida determinaron mi destino como poeta, sobre todo porque me hicieron reservado hacia las modas literarias. Presentándome aquí, tengo conciencia de que fue a él a quien le debo mi «antimodernismo». Por eso quisiera detenerme con el texto de Oscar Milosz *Algunas palabras sobre la poesía,* que data de los años treinta y publicado mucho tiempo después, cuando ya el autor no vivía. Este texto presenta, de manera sintética, las ideas que también podemos encontrar en otros libros suyos.

En principio, la poesía es considerada la compañera del hombre desde su origen, desde los rituales mágicos de los habitantes de las cavernas; es la «fundadora de los arquetipos» y también —lo que considero lo más importante— la «apasionada persecución de la realidad». Voy ahora a citar:

«... este arte sagrado de la palabra, debido justamente al hecho de que tiene origen en la raíz misma del Ser Universal, está, según nuestra opinión, unido de modo más íntimo que cualquier otra forma de expresión con el movimiento espiritual y físico, al que nutre señalándole su camino. Por esta razón, ya en los principios del panhelenismo, la poesía se separó de la música, que es el lenguaje, sobre todo, de las emociones, para participar en las continuas transformaciones del pensamiento religioso, político y social, dominándolos constantemente. Sacerdotal en las épocas arcaicas; épica en el período de la expansión colonial griega; psicológica y trágica cuando los ritos dionisíacos estaban en declive; cristiana, teológica y sentimental en el Medioevo; neoclásica desde los principios de la primera revolución espiritual y política que fue el Renacimiento; romántica, por fin, es decir, mística y social a la vez, siempre, tanto antes como después del año 1789, fue totalmente consciente de su tremenda responsabilidad y siempre seguía fielmente las misteriosas nostalgias del gran espíritu popular.»

La poesía es el arte del ritmo, pero en su esencia no es, como la música, la expresión de las emociones. El manifestarse por el lenguaje le permite participar en las «continuas transformaciones del pensamiento religioso, político y social». El modelo del tiempo es entonces dinámico como en William Blake y el movimiento se integra en el esquema de la trinidad: tiempo de la inocencia, tiempo de la caída, tiempo

de la inocencia recuperada. Y hay, todavía, otro aspecto en el que este poeta francés sigue siendo fiel a la época del romanticismo, con la que se identificaba plenamente: la poesía debe ser consciente de su «tremenda responsabilidad» porque no es un juego exclusivamente personal, sino que determina la forma de las aspiraciones del «gran espíritu popular». En eso, creo, están las causas del distanciamiento de Milosz del ambiente literario que le fue contemporáneo. Altamente selectivo, aristocrático, simbolista tardío, tan sólo por su manera solitaria de vivir, no buscaba los programas sociales que podrían aportarle los partidarios. No obstante, nunca creyó que la poesía pudiera mostrar sin consecuencias la espalda al público.

«Después de Goethe y Lamartine —grande, muy grande, el Lamartine de *La muerte de Sócrates*— la poesía bajo la influencia de los fascinantes románticos alemanes de la segunda fila, como también bajo la influencia de Edgar Allan Poe, Baudelaire y Mallarmé, sufrió, se podría decir, una pauperización y la limitación que la encaminaron hacia la zona del inconsciente, hacia la búsqueda, sin duda alguna interesante e incluso, a veces, hasta digna de admiración, pero determinada por el afán estético, casi siempre individual. Estos ejercicios menores, en el noventa y nueve por ciento de los poetas, no condujeron a nada, salvo a algunas revelaciones lingüísticas que fueron el resultado de las inesperadas fusiones de palabras que, desgraciadamente, no eran la conseecuencia de ningún proceso interno mental o psíquico. Esta lamentable desviación sólo provocó un cisma entre el poeta y la gran familia humana, ocasionando sólo malentendidos. Sus efectos aún son visibles y no desaparecerán hasta que venga algún poeta verdaderamente inspirado, algún Homero, Shakespeare o Dante contemporáneo, poeta que trascendiendo su pequeño "yo", a menudo vacío y siempre limitado, penetre en el más profundo secreto de las masas trabajadoras, más que nunca vivas, deseosas de conocimiento y atormentadas por su conflicto interior.»

En este prólogo que he citado destaqué algunas expresiones que ahora voy a enumerar. La poesía sufrió la «pauperización y limitación» porque sus intereses se habían reducido a lo estético, es decir, al dominio «casi siempre individual». En otros términos, la poesía dejó el terreno de lo universal, propio de todos los hombres, para refugiarse en el círculo cerrado de lo subjetivo. Al decir esto, me doy cuenta de una dificultad de terminología, porque el autor contrapone de manera evidente las experiencias subjetivas a las del mundo que existe objetivamente. De todas maneras, esto no impide entender sus intenciones. Condena la poesía que no es más que un «ejercicio menor» y exige que el poema sea una expresión de lo que él llama «un proceso interno», lo cual significa, supongo, una transposición de las vivencias personales, de manera que puedan convertirse en experiencias universales, abordables por todos. De este modo, el autor ataca uno de los fundamentos de la poética contemporánea que, codificada por los simbolistas franceses, desde aquella época permanecía con distintas modificaciones. Su punto de partida es la convicción de que el arte verdadero no puede ser comprendido por la gente común. Pero, ¿quién es la gente común? Esta teoría es una proyección de toda una estructura social. En la Francia del siglo XIX no se consideraba a los obreros ni a los campesinos como consumidores del arte. Quedaba, pues, la burguesía con sus gustos pretenciosos de los que son testimonio los mausoleos en el cementerio de Père Lachaise. Fue la

burguesía el objeto del odio de la bohemia, en contra de ella las plumas dirigían los ataques, y si O. Milosz mencionó a Mallarmé como el promotor del esteticismo, igualmente pudo haber mencionado a Flaubert, cuyo rechazo por la burguesía fue la raíz misma de su obra ¿El desprecio del escritor por la burguesía o por la vida misma? La respuesta no es fácil puesto que la gente común suele llegar a ser un modelo general de la vida, de esta vida «gris como la existencia de los gusanos». Desde entonces, la separación del arte y de sus consumidores es ya un hecho que no se atrevieron a cuestionar las distintas escuelas ni tampoco los manifiestos del siglo XX. Presenciamos, pues, la formación de dos partidos: de un lado están los que saben ganar el dinero y derrocharlo, con su culto al trabajo, a la religión, al patriotismo y, del otro, la bohemia cuyo emblema es el arte y cuya moral consiste justamente en la violenta negación de todos los valores exaltados por los partidarios del primer grupo. Algunos movimientos sociales como lo fueron, por ejemplo, *Flower Children* en los Estados Unidos, son prueba de la fantástica proliferación de las orientaciones de la bohemia. El poeta en Europa, más o menos desde la segunda mitad del siglo XIX, sigue siendo un ser ajeno, antisocial, en el mejor de los casos, el participante de la subcultura. De esta manera se abrió *el abismo entre el poeta y la gran familia humana.* El autor de *Algunas palabras sobre la poesía* estaba lo más alejado posible del marxismo y, por lo mismo, no hay que interpretar sus palabras como una agitación por la poesía de compromiso social. No obstante, su visión del porvenir reposaba en las manos de las clases trabajadoras y consideraba en declive la cultura de las clases altas. En el futuro, el poeta verdaderamente inspirado sobrepasaría su pequeño «yo» *spectral* —como dijera Blake— y en contraste con los poetas de la élite intelectual, sabría nombrar las imprecisas nostalgias espirituales del hombre de los «bajos fondos» en vía de emancipación o, según las palabras de O. Milosz, penetraría en el «secreto más profundo de las masas trabajadoras, más que nunca vivas, deseosas de conocimiento y atormentadas por su conflicto interior».

Pro domo mea debo hacer hincapié en que si el ambiente general de los años treinta podía incitar mi inclinación hacia la izquierda, también las ideas de mi pariente sobre el destino de las sociedades europeas reafirmaban en mí aquella tendencia. Pero vuelvo a seguir citando:

«Así pues, desde hace más o menos un siglo, la actividad de los escritores que recurren al verso o a la prosa poética está marcada de manera casi absoluta por la búsqueda de la "poesía pura". Estos dos términos, que ya tan sólo su fusión demuestra el interés de un carácter más bien infantil, merecerían una definición precisa. Desgraciadamente, permiten una percepción sólo después de un largo análisis. Si acaso tienen algún sentido, únicamente pueden señalar una poesía que excluiría de su dominio a la religión, la filosofía, la ciencia, la política y hasta la influencia que podrían ejercer en el poeta otras artes con sus respectivos modos de expresión y con sus diferentes tendencias. "La poesía pura" significaría entonces una especie de violento arrebato; sus rasgos intrínsecos serían la exploración de las más hondas profundidades y la más directa posible manera de hablar.»

Este fragmento encierra un ataque en contra de la convicción sagrada de la élite intelectual que sólo a sí misma se consideraba digna de comprender el «arte puro»,

mientras que el terreno del arte descriptivo, sentimental y melodramático estaba reservado a los filisteos. Este fue, aproximadamente, el sentido en que Ortega y Gasset escribía sobre la *deshumanización del arte;* y la «poesía pura» logró, si se quiere, su canonización cuando bajo la cúpula de la Academia Francesa, Henri Brémond pronunció, en 1925, su conferencia sobre ella, en la que consideraba como su característica más particular el sonido de las palabras yuxtapuestas, al igual que en las salutaciones mágicas e independientemente de su sentido. Como ejemplo del arte puro citaba este verso de Racine:

La fille de Minos et de Pasiphaé

Al mismo tiempo se producía la emancipación de la pintura, es decir, se renunciaba a las representaciones de las «escenas de la vida» y de los elementos «narrativos». En este afán de «pureza» competían los diferentes géneros artísticos, con un efecto a veces inusitado. Si la música era por razones obvias la privilegiada, también la pintura no se quedaba atrás con su poder de la imagen abstracta. En cambio, es mucho más difícil imaginarnos la «acción pura» en el teatro, aunque, en teoría y parcialmente también en la práctica, se llevaron a cabo experimentos de esta naturaleza, gracias al afán de dos artistas excéntricos que trabajaban en la misma época sin saber de su mutua existencia. Uno fue polaco, Stanislaw Ignacy Witkiewicz, y el otro francés, Antonin Artaud.

Mi pariente francés no es partidario de la poesía que «excluiría de su dominio la religión, la filosofía, la ciencia y la política»; y la poesía pura lo hace sin duda alguna, porque si incluso emplea los conceptos e imágenes provenientes de los campos que son propios de estas disciplinas de la mente humana, es como si observáramos las dimensiones arquitectónicas de un edificio aplanadas en un cuadro de pintor de caballete. No obstante, los poetas de las épocas remotas no eran «puros», es decir, no limitaban el territorio de la poesía, dejando la religión, la filosofía, la ciencia y la política a la gente sencilla, indigna de alcanzar las iniciaciones de la élite intelectual.

Pero volvamos a las citas: la «poesía pura», según O. Milosz, escapa a las definiciones, significa una especie de «lirismo puro». Entonces, ¿sería mejor, quizá, renunciar a nombrarla? Sigo citando:

«Se nos podría responder que la poesía pura, aunque parezca ser indefinible, existe de verdad y basta que alguien esté dotado de cierta sensibilidad para que la descubra. Preguntaríamos humildemente en qué parte hay que buscarla y en qué obras la encuentran aquellas mentes aristocráticas y aquellas almas tan refinadas que, sin duda alguna, jamás gozaron de Homero tal como lo gozaron los cargadores de Naucratis o de Mileto, ni de Dante, que encantaba a los artesanos de Venecia, ni tampoco de Shakespeare, que tenía su público entre los pícaros de Londres. ¿Acaso es poesía pura la batalla de Odiseo con los pretendientes, el descenso al Infierno de Eneas, el Cielo en la *Divina Comedia, La Balada y la plegaria, El sueño de una noche de verano,* el quinto acto de la *Bérénice,* el final en *Fausto?* ¿O lo son por azar *Ulalume, Elegía a Diotima, La tarde del fauno?* ¿O simplemente es poesía pura la de nuestro tiempo, desprovista de público, poesía de los «no reconocidos», de los mediocres que somos todos sin excepción y que ni siquiera nos leemos unos a otros?»

La intención del autor es aquí más sutil de lo que revela a primera vista. Habla con sarcasmo de las mentes «aristocráticas» y de las «almas refinadas», pero no por el hecho de no escribir poesía accesible a los cargadores griegos, los trabajadores italianos o los ladrones de Londres. Nadie, sospecho, sería capaz de cumplir con este requisito, porque los poetas del siglo XX son, por razones evidentes, incomunicados, desprovistos de lectores, «no reconocidos»; en cambio, el «gran espíritu popular» sigue adormecido, no sabe nada de sí mismo, capaz de encontrar su verdadero rostro sólo en la poesía del pasado. Quien haya escuchado en Italia a la gente sencilla recitar de memoria las estrofas de Dante sabe cuán grande es aún la vitalidad de aquella poesía remota. Los poetas de hoy son todos «mediocres», sin excluir a quien es autor de esta opinión y quien se acusa también con severidad, pero no se deja llevar por las ilusiones, como le suele suceder a las «almas refinadas».

Llegamos así al problema de la angustia que se apoderó de los poetas del siglo XX, presente en cada encuentro suyo con el «hombre de la calle»: frente a él se sentían «refinados», encerrados en su «cultura» y por lo mismo incomprendidos, potencialmente atacados por él, como son agredidos los que se dedican a los menesteres poco «masculinos»... Cuando intentaban comprarse su aceptación «rebajándose a su nivel», los resultados no eran satisfactorios puesto que la poesía mal resiste semejantes operaciones falsas. El fragmento analizado por mí no es normativo, sólo diagnostica el fenómeno. Este es bien conocido en los Estados Unidos, donde tanto los autores como los lectores de poesía casi siempre pertenecen al campus universitario. La proliferación de estos poetas así como el interés de los estudiantes por la poesía no deberían cegarnos al hecho de que en el fondo sigue latente esta recíproca hostilidad entre la élite y la gente común, al igual que en los tiempos franceses de los *poètes maudits;* e incluso el tiraje tan bajo de libros de poesía es ya un indicio.

Desde que O. Milosz escribió *Algunas palabras sobre la poesía,* pasó más de medio siglo. Los acontecimientos históricos confirmaron lo justo de su diagnóstico, porque en las tragedias comunes, como lo fue, por ejemplo, la ocupación nazi en Polonia, *el abismo entre el poeta y la gran familia humana* desaparece y la poesía se convierte en artículo de primera necesidad, como el pan. Escucho vuestra réplica: que no es justo tomar como medida la situación tan extrema como la guerra y el movimiento de resistencia. Justamente bajo la ocupación alemana, en la resistencia polaca desaparecían las barreras de clase; fue el comienzo del proceso que después se tornó mucho más intenso durante el gobierno comunista y terminó por la formación de una sociedad totalmente distinta... En esta nueva sociedad, el alto tiraje de los libros poéticos que desaparecen de las librerías prácticamente al instante, no debe resultar extraño. También disminuye la separación entre el obrero y el intelectual.

Sigo citando:

«Se puede constatar sin prejuicio alguno, sin la menor intención de coquetear con la paradoja, que el mundo, desde hace casi un siglo, no nos ha dado ni un solo poeta, es decir, un verdadero poeta, digno de ser comparado con aquellos ríos benévolos y favorables tanto a los barquitos pequeños como a los galeotes dorados, que en sus aguas agitadas y profundas mecían lo bueno y lo malo, pero siempre atentos a la corriente que nos ofrecía una imagen de la persistencia de las cosas divinas y de lo

perecedero de las generaciones humanas. ¿Qué restó del parnasianismo y del simbolismo? ¿Qué va a quedar dentro de veinte años de la enorme y vacía producción poética de nuestros días?»

El lector de estas palabras dirigidas en contra de la «pureza» de la poesía, partidario de la poesía «impura», pensará aquí, espero, en Walt Whitman, quien cumple con los requisitos arriba mencionados. Además, ¡qué cercana a nuestra sensibilidad nos parecen las palabras de O. Milosz que a la de los años treinta!

La siguiente cita exige un comentario inmediato. Oscar Milosz era un hombre muy joven cuando conoció en París al entonces ya viejo Oscar Wilde. Lo llama, conforme el origen de la familia Wilde, un poeta irlandés. En cuanto a Byron, en aquella época este poeta no tenía más admiradores entre los poetas de los que tiene ahora... Oscar Milosz conocía de memoria muchas estrofas de Byron:

«En el fondo, esta búsqueda de la poesía pura está arraigada directamente en el manierismo de las escuelas llamadas "esteticistas". Aunque en otros términos, esto ya lo habíamos discutido mucho en el año 1895 en Kalissaya, el primer bar americano en París, que frecuentaban mis amigos Oscar Wilde y Moréas. Y nunca olvidaré el estupor con que me miró el poeta irlandés cuando un día, en la conversación sobre Shelley, aquel gran fundador del esteticismo, me puse del lado del grafómano Byron, discípulo del clásico Pope; Byron, que en su grandioso *Manfred,* el poema más humano y el menos romántico de todos sus poemas, no vaciló en reincidir e interpretar a su manera el tema del Prometeo.»

La poesía de su tiempo era, según el autor de *Algunas palabras sobre la poesía,* «el engendro de la burguesía mundial en decadencia» y, por eso, si no quería morir definitivamente, tendría que renacer en el futuro, rompiendo los lazos de continuidad con su predecesora. Pero incluso esto no dependería sólo de la poesía misma. El autor preveía una gran transformación en todos los terrenos de la actividad del hombre: el nuevo Renacimiento, puesto que como ya lo hemos dicho, fue un milenarista. Este nuevo Renacimiento iba a ser, sobre todo, la obra de la física posteinsteiniana:

«La poesía del futuro nacerá de la transmutación científica y social que está ya progresando a nuestros ojos. La gran guerra, el último o penúltimo arrebato del capitalismo y del imperialismo, aún está esperando a su bardo. Que la poesía entonces sepa guardar la paciencia pacíficamente. No sólo los hechos, sino las consecuencias espirituales de éstos convocan a la gente inspirada.»

Fijémonos en el hecho de que Emanuel Swedenborg, que tanto había inspirado a William Blake, anticipaba como fecha del Juicio Final el año 1757, aunque ningún signo *externo* indicaba que el juicio ya se estaba efectuando. A su vez, Blake, nacido justamente el año del juicio swedenborgiano, en sus libros proféticos había anunciado el milenio oculto bajo la superficie de los hechos, otorgándose a sí mismo el papel primordial en su preparación. Oscar Milosz conocía la poesía inglesa, pero como Blake entonces aún no pertenecía a su canon, por eso, se supone, nunca había topado con su nombre. Sin embargo, las similitudes entre los dos son grandes. En cierta medida las podemos explicar por la lectura que ambos hicieron de Swedenborg. Durante su vida estaba ya sucediendo la llamada así por Milosz trasmutación científica y social, preparando el fundamento para el nuevo Renacimiento. Desde nuestra perspectiva,

habría que añadir que el acontecimiento que abrió el siglo XX, es decir, la primera guerra mundial, no sólo no encontró a su bardo sino que simplemente no pudo encontrarlo; los subsecuentes veinte años de entreguerras fueron un período muy breve.

El autor de *Algunas palabras sobre la poesía* anunciaba la ya cercana unión de todo el «pequeño planeta Tierra», la nueva ciencia y la nueva metafísica. Trataba incluso de imaginarse el carácter de la futura poesía:

«La forma de la nueva poesía será seguramente la forma de la Biblia: una prosa de latido fluido, hieratizada en versículos.»

Aunque haya sido milenarista, no negaba la posibilidad de la catástrofe decisiva, del fin del género humano, por lo menos, de esta humanidad que conocemos:

«Puede sèr que no suceda nada de esto y que la encorvada y estéril poesía de nuestros días sea sólo el balbuceo final del agotamiento extremo y del infantilismo senil. Esto sería el síntoma no sólo de la decadencia de una de las artes sino la señal del fin de la humanidad. ¿Quién lo sabe? Estamos quizá mucho más viejos, mucho más cansados, mucho más alejados de Dios de lo que pensamos, de lo que pensaba el mismo Timaios de Platón. Si es así, sólo nos queda el anhelo de que llegue el nuevo Ezequiel capaz de pegar un grito tan potente en medio de la tormenta como lo hizo el primero: "El fin, el fin viene sobre los cuatro extremos de la tierra. Ahora será el fin sobre ti"».

Entonces, el estado de la poesía en la época antigua puede dar testimonio de la fuerza o de la esterilidad de las fuentes vitales de la civilización. De la observación de la poesía contemporánea O. Milosz sacaba conclusiones pesimistas y sería interesante compararlas con los juicios de T. S. Eliot, Ezra Pound o T. E. Hulme; es decir, de los poetas que, aproximadamente en la misma época pronunciaban los veredictos desfavorables sobre la civilización tecnológica. Parece que la diferencia capital residía en el *mito del retorno,* presente en los poetas de orientación conservadora. Aparentemente, mi primo, al citar a Homero, Dante y Shakespeare, también daba prueba de su nostalgia tan común por distintas fases de la civilización: lo que es lejano queda idealizado, los antecesores eran buenos, los sucesores perecen en la decadencia. No obstante, Eliot y Pound ubican en el pasado una cierta norma, y el alejarse de ella explican la pobreza de la sensibilidad moderna. Según ellos, los poetas quedan atrapados por el infierno contemporáneo de la gran metrópoli, de la *cité infernale* de Baudealaire, pero les es dada la posibilidad de defenderse si quieren seguir fieles a la norma antigua. El modelo del tiempo en estos poetas de orientación conservadora es pues regresivo, el futuro no promete nada bueno. En Oscar Milosz la situación es distinta. Para él ningún retorno es posible, por el acto mismo de la elección y porque la desviación de la poesía no tiene remedio hasta el momento en que la gran trasmutación científica y social proclame el nacimiento de la nueva poesía, y si esto no ocurre, entonces llegará el fin de la humanidad. Así, en Oscar Milosz, el modelo del tiempo es progresivo, la mirada va hacia el porvenir con esperanza o con temor, lo cual afirma la consciente filiación de este poeta con el pensamiento de los siglos XVIII y XIX que también proyectaba su fe en el futuro.

Al principio de *Algunas palabras sobre la poesía* encontramos una frase enigmática: «La poesía está unida de modo más íntimo que cualquier otra forma de expresión al

Movimiento espiritual y físico al que nutre, señalándole su camino». Es significativo que no emplee aquí la palabra «progreso» sino justamente el término «Movimiento» —y con mayúscula—, lo cual tiene determinadas connotaciones puesto que el «progreso» significa el ritmo lineal; en cambio, el sustantivo «Movimiento» implica una continua transformación y el juego dialéctico de las oposiciones. La poesía, por su naturaleza misma, genera el Movimiento, es decir, la transformación, y también, si no directamente, por lo menos, a través de la ósmosis, incita a los descubrimientos científicos. Cumple también una función de «guía» del Movimiento, lo que se traduce en el hecho de que el lenguaje de cada época histórica adquiere su forma y la determina gracias a la poesía. Como para Oscar Milosz la realidad humana es sometida al movimiento, es decir, al cambio perpetuo, sus opiniones parecen más afines a los poetas como Bertolt Brecht o Pablo Neruda que a los ironistas contemporáneos que ven inmutable y homogénea la estructura social en la que les tocó vivir. Sospecho que tanto la lectura de los escritos de mi pariente como mis conversaciones con él formaron en mí cierto método, durante mucho tiempo casi inconsciente, de mi interpretación del marxismo. Este se basaba en la convicción de que los marxistas habían tocado los problemas más latentes de nuestro siglo y que por eso era imposible ser indiferente a su teoría. No obstante, no hay que darles fe ciegamente, ya que a menudo de los indicios justos se suelen sacar conclusiones falsas, siempre dejándose vencer por la tiranía de sus buenos deseos...

De todas maneras, al hablar aquí de O. Milosz, quisiera evitar un posible malentendido: si bien es verdad que en mi juventud fui izquierdista, entonces, ¿cómo es posible que haya estado a la vez bajo la influencia de un místico, ya que esta etiqueta le colgaban a mi primo? En aquella época de los años treinta esto parecía una contradicción inconcebible. Desde la perspectiva del tiempo no considero que fuera una contradicción.

En el año 1931 se formó en la ciudad de Vilna, entonces perteneciente a Polonia, el grupo literario *Zagary*, del que fui uno de los miembros fundadores. Esto sucedió poco después del crack de la bolsa neoyorquina en 1929 que traería graves consecuencias no sólo para América. En los países europeos crecía el desempleo, alcanzando en Alemania el número de ocho millones de hombres sin trabajo; sólo la revolución podía ser un remedio capaz de salvar del hambre y de la guerra puesto que el capitalismo entraba en su fase final. Desgraciadamente, la revolución que se estaba preparando en la tan cercana Alemania iba a ser nacional-socialista. Este segundo adjetivo era tan sólo un gesto en favor de la fe en el socialismo difundida entre las masas obreras, de igual manera que la presencia del pensamiento de Marx dictó, poco tiempo después, un lema en el portal de Auschwitz: *Arbeit macht frei...* No es de extrañarse que en semejante ambiente nuestro grupo fuera izquierdista, pero nuestra espera de la revolución se unía de modo sorprendente a la intuitiva y profética expectativa del cataclismo, sin poder imaginarnos las dimensiones que éste iba a alcanzar en realidad; así como también el aura de brutalidad que acompañaba la toma del poder por Hitler no permitía prever las consecuencias de este hecho. Simplemente el hombre sensible captaba el horror en el aire. A nuestro grupo se le llamó el de los «catastrofistas», lo que me hace reflexionar sobre los distintos matices que adquiere el «principio de

esperanza», como lo llamaba Ernst Bloch. Este *principio de la esperanza* indica el linaje romántico del marxismo. ¿Acaso la filosofía de Marx no se había formado en el Siglo de las Exaltaciones y la fecha de la aparición del *Manifiesto comunista,* el año 1848, no es más que significativa? El «principio de la esperanza» actúa en todos estos terrenos donde se pronostica el cataclismo que va a poner fin al orden existente para que nazca una realidad nueva, purificada —sea por una revolución, sea por el diluvio— o por una *conflagration universelle.* En otras palabras, no existe una contradicción entre la expectativa que es a la vez optimista y estremecida de angustia. Lo podríamos comprobar tomando como ejemplo a un escritor que por su formación pertenecía al Siglo de la Razón y al de las Exaltaciones: pienso en Dostoiewski. En su madurez, él también profetizaba el cercano fin del mundo, hablaba del Astro Amargo del Apocalipsis. No obstante, siguió siendo fiel a su juventud socialista ya que nunca dejó de anhelar una sociedad perfecta donde cada uno rechazara su propio «ego» para el bien de toda la comunidad; sólo que ubicaba este Reino de Dios en la tierra hasta el final o incluso después del fin de la historia de la civilización humana. Pienso que también en nuestro grupo de los «catastrofistas» estos dos aspectos de la esperanza se entrelazaban, confundiéndose uno con el otro.

Podríamos preguntar: ¿Es posible la poesía que se aparta del Movimiento tal como la concebía O. Milosz? O de otro modo: ¿Es posible la poesía no escatológica? Tendría que ser una poesía indiferente al eje pasado-futuro y a las «cosas definitivas», es decir, a la Redención y a la Condena, al Juicio Final y al Reino de Dios, al sentido de la Historia; en otras palabras, indiferente a todo lo que une el tiempo previsto para una vida individual con el tiempo de la humanidad. No es fácil entonces contestar esta pregunta. Parece que así era la poesía de la antigua China, pero podemos estar equivocados en este juicio tomando superficialmente la complejidad de una civilización que nos es inaccesible. En nuestra civilización, sometida a *l'acceleration de l'histoire,* la unión entre la poesía y el Movimiento es necesaria, y la esperanza, consciente o incluso inconsciente de sí misma, le es vital al poeta. Puede ser que el tono pesimista de la poesía del siglo XX se deba a que la concepción del arte poético como consecuencia del «cisma entre el poeta y la gran familia humana» va en contra de la naturaleza de nuestra civilización formada por la Biblia y, por eso, en su raíz misma, inevitablemente escatológica.

CZESLAW MILOSZ
978 Grizzly Peale Boulevard
BERKELEY, Ca. 94708, USA

Traducción del polaco:
BÁRBARA STAWICKA-MUÑOZ
ul. Winogrady 29, 61-663 POZNAN, Polonia

Soneto vivo *

Músico de la vida

Aunque siendo de hueso y humo como
cualquier humano simio soy distinto
no sé lo que me ocurre que me pinto
sólo para no ser símil del homo.

¿Es esto una evasión? Ni por asomo
pues si en mi diferencia cobro instinto
de conservarme aislado en mi recinto
no escapo del penal de tomo y lomo.

Por eso no hago alarde de dispar
entre reclusos de la gran prisión
que es la jaula del mundo a nuestra vista.

Soy otro porque soy otro cantar
fuera del coro de cualquier orfeón,
músico de la vida soy solista.

Decadencia

El hombre cárneo oscurantista nato
de este mundo espantoso mundo inmundo
que se olvidó del alma y de su fundo
en los campos edénicos por fato.

El hombre y su humildad de garabato
pernocta con su orgullo nauseabundo
en la noche terrestre de este mundo
donde fuera pastor cuidando su hato.

* Del libro de igual título, de próxima publicación en la editorial Anthropos, Barcelona.

¡Qué pena ver su rostro que fue bello
divinamente en la época de oro
convertido en la más horrible mueca!

Hundido en sus miserias hasta el cuello,
¡cuánta desilusión!, ¡cuánto desdoro!
Su decadencia va de ceca en meca.

Selva virgen

¿Qué son los hombres? Cuando lo pregunto
en número plural abstractamente
hago suma y compendio y saco gente
todas iguales hasta cierto punto.

Y si nombro a la especie en su conjunto
de bípedo bimano alma viviente
encuentro en ella el bicho. ¿La serpiente?,
¿el lobo?, ¿o de entrambos fiel trasunto?

La tierra está poblada en cantidad
de una raza llamada humanidad
que clama el mundo en himnos y deberes.

Mas, la belleza de los sentimientos
nunca se ha visto más que en monumentos
y en unos pocos hombres y mujeres.

Edad Media

Un viejo mundo, una sabiduría.
Batir en ruinas y cubrir sus grietas,
caballos, caballeros y trompetas,
batallas por doquier y la herejía.

Vade retro satana ave maría.
La noche es larga y no se atisban metas,
alquimistas filósofos poetas,
plenos de audacia buscan la armonía.

Se matan unos a otros cunden robos,
males bajo la bóveda celeste,
la vida humana puesta a bajo precio.

El hambre, los incendios y los lobos,
tiempos salvajes sin contar la peste.
Es la Edad Media del hombre y su comercio.

Metafísica del sueño

Rabí no soy ni soy tampoco ulema,
buen sastre oculto nunca estuve en boga,
humildemente hablo, no uso toga
y siempre desarrollo el mismo tema.

Hereje o brujo condenado a quema,
la ciencia que a mi labio diera soga,
si soy confeso mi conciencia arroga,
como doctor en sueños soy la crema.

Y qué me importa a mí ser lo pequeño
que no merece aplauso ni respeto
en este mundo del saber menor.

Porque en mi metafísica del sueño
o del dormir que guarda su secreto
sé muchísimas cosas sin error.

Hago noche

Conozco el sueño eterno vulnerario
cada vez que en mi lecho más profundo
como un gran vitalista moribundo
encuentro en él su espejo temporario.

Hago noche en mi opio voluntario
cuando entre en coma natural y me hundo
en la capilla ardiente de otro mundo
y me alejo del páramo diario.

No abrigo dudas, a la muerte imito
perfectamente y siempre me repito
bajo las colchas de mi sepultura.

Amo dormir y como prima instancia
caigo en la cuenta de esa semejanza.
El sueño nunca fue caricatura.

Más allá

Alguna vez parece ser que acaba
en otra parte más allá del lodo
nuestra apetencia corporal y todo
lo que la carne quiso y se le daba.

Ni hambre ni sed ni frío y olvidaba
la más dominatriz en el recodo
de las urgentes ganas cuyo modo
de reinar en la carne le hace esclava.

¡El deseo! Que es hijo de la tierra
y no del cielo donde el cuerpo erra
manumiso en su forma inmaterial.

Lo que llamamos alma prisionera
en la materia que en la tierra era
es cuerpo liberado como tal.

Suelo natal

La boca helada afásico total,
las aguas vivas de mi voz congelo.
Pongo el grito en el suelo, no en el cielo,
y al mismo grito doy suelo natal.

Es mi garganta y su raíz lingual,
arrancada de cuajo en mi desvelo,
guardaré la garganta en un pañuelo
y guardaré el pañuelo en un fanal.

No despegar los labios, ser al fin
consigo mismo a solas el violín,
virtualmente melódico inaudible.

Ser música de nada en una fiesta
de todos los violines de la orquesta
del silencio magnífico y terrible.

Fortalezas

Acudo con cuidado y con melancolía
al hombre en pleno día y luego acudo
a la mujer al caer la noche y dudo
que pueda confundir noche con día.

La palma de la mano doy vacía
al semejante mío y no me escudo
delante de los ojos del ceñudo
ni tiro de la espada a la porfía.

En cambio ya sin cura de cadenas
de la jornada salgo a manos llenas,
me acerco a mi distinta y soy derroche.

Juntos en el castillo de los besos
atravesamos ciegos y posesos
el puente levadizo de la noche.

Coleópteros

Este que juega a muerto en grado sumo
cada noche que pasa sin trabajo
juega a vivo despierto en el atajo
y así agota sus males de consumo.

Sangre y sudor y llanto ecce homo humo
no es menos llama en carne viva abajo
donde arrastra su ser de escarabajo
que en el estiércol busca olor de tumo.

De la matriz embrión nonimensual
oh criaturas del limo y de la sal,
generación del cuerpo feculento.

Han de nacer de nuevo para entrar
más pequeños que nunca en otro lar
ya sin cuna ni trazas del omento.

Carne y beso

Me acuesto y me levanto y me reúno
a cada instante con mi propia nada
al par que con mi tierna camarada
que hace un todo de carne y beso en uno.

Es la mujer un paralelo un uno
en otro uno día y noche y cada
vez que son dos en una misma hornada
de carbón y de humo de consuno.

Me duermo tarde y ella me despierta
al sueño vertical que me avecina
cuando apenas del otro sueño escapo.

Me junto al cuerpo que me abrió la puerta
del nuevo sueño y siempre que termina
se duerme la primera y yo la tapo.

La nada encendida

No hay luna siempre en la naturaleza
como tampoco sol lo mismo que
se nubla el alma cuando falta fe.
Busca en la sombra luz en tu cabeza.

Un día acaba y otra noche empieza,
enciende la bujía o el quinqué
hasta que las pestañas pierdan pie
mientras dormir no puedas llora o reza.

¿Qué es el cielo en rigor? Vacío es
que cubre nuestro paso por los suelos.
El día del hombre es una noche corta.

Nunca cayó una estrella a nuestros píes
y Dios no tira a nadie por los pelos.
No somos nada —¿y qué?— si nada importa.

Pájaro maldito

¿Sabes de dónde vengo, por qué grito,
por qué traigo estos ojos de olopopo
y ya no busco presa ni me arropo
con mis plumas de pájaro maldito?

¿Sabes por qué estoy grave, estoy ahito
de negruras gustadas como opo
de tan nocturna esencia siendo topo
cavando en el sibil del infinito?

Vengo de las visiones de los huecos
del cuerpo mío donde el ser dialoga
con mi nada que quise ver sangrienta.

Y ya no podré nunca acallar ecos
de la onomatopeya que me ahoga.
¿Sabes que he visto en sueños mi osamenta?

Voz de árbol

Aquel que me oye y que no ve mi cara,
sintiéndome en sus carnes visceral,
contempla mi experiencia musical,
la poesía es silencio en boca avara.

Siempre busqué la oreja fina y rara
presta a escucharme de manera tal
que un nudo en la garganta le haga mal
al ser que mi alma abarca y acapara.

En todos mis crujidos suenan pasos
de un hombre de madera misteriosa
como su misma voz del árbol mismo.

Y la raíz de las palabras, vasos
comunicantes de la misma cosa,
la noche, el alma, el sueño y el abismo.

Soneto existencial

En este valle vaya donde vaya
pisando yerba a veces y otras duro,
me doy de frente con mi frente un muro
y con pasión de nube caigo en malla.

No hay horizonte que no tenga valla
ni sitio alguno donde esté seguro
de hallarme libre en isla de aire puro
sin que el rayo de vida encuentre raya.

Caído en tierra corazón de pie
no quepo en el zapato ni en la silla
y en mi viaje busco atajo cojo.

Oh cuerpo, huesos, sangre y carne y qué.
El alma se hizo sangre en la rodilla.
Lleva en hombros tus piernas, oh despojo.

CARLOS EDMUNDO DE ORY
545, rue Saint Fuscien
80 AMIENS (Francia)

Mercantilismo y tráfico ultramarino

Valoradas con criterios actuales las transformaciones socioeconómicas experimentadas en el período que llamamos *mercantilista* —los años que, aproximadamente, discurren entre 1500 y 1750—, tales mudanzas nos parecen más bien modestas y dotadas de escaso dinamismo: la capacidad de producción y tráfico, la evolución de los precios, los cambios tecnológicos, el incremento demográfico y, en general, todos los indicadores que reflejan las vicisitudes de aquella época ofrecen un vivo contraste con la aceleración y hondura de las variaciones que afectan a estos índices en el presente. Sin embargo, aquellos dos siglos y medio fueron testigos de un desarrollo del comercio como hasta entonces no se había conocido, convirtiéndolo en una actividad económica determinante respecto al poderío de las naciones al ser la riqueza obtenida a través del tráfico mercantil el factor decisivo de la hegemonía de unos países sobre otros.

Pero aunque las concepciones y prácticas económicas llevadas a cabo por los estados modernos configuraron las acciones que conocemos como *política mercantilista,* tal actividad oficial no implicó un criterio unánime, sino que dicha denominación genérica abarcó realmente un conjunto de medidas y principios frecuentemente dispares, cambiantes en el tiempo y en el espacio y que, a menudo, representaron enfoques y soluciones nacionales distintos ante problemas económicos similares. No obstante, superando tales peculiaridades, algunos de los rasgos del mercantilismo supusieron la existencia de una cierta unidad conceptual: dirigismo o intervencionismo por parte de los gobiernos; nacionalismo autárquico, que en las relaciones exteriores impuso el logro de una balanza de comercio favorable (es decir, la consecución de un saldo neto positivo en las exportaciones de bienes y servicios sobre las importaciones) para aumentar el tesoro monetario en que se suponía radicaba el poderío del monarca y del Estado; exclusivismo colonial o monopolio en la explotación de las colonias por la respectiva metrópoli; complementariedad de producciones entre ésta y la colonia que evitase su competencia en el mercado; reserva del beneficio del tráfico y transporte con la colonia en favor de los mercaderes y navíos nacionales, etc.

En España, y en sus relaciones con los territorios del Nuevo Mundo, la política mercantilista estuvo encarnada en la *Casa de la Contratación de las Indias,* organismo oficial cuyo funcionamiento (desde 1503 a 1790) abarcó el dilatado período de doscientos ochenta y siete años [1]. Las referencias a la organización y atribuciones que

[1] Las Ordenanzas fundacionales de la Casa de la Contratación fueron establecidas por los Reyes Católicos en 20 de enero de 1503, perdurando la institución con posterioridad al Reglamento de Libre Comercio con Indias de 1778. En 1790 fue suprimida la Casa por real decreto de 18 de junio, siendo

estuvieron conferidas a dicha institución, constituyen el tema del presente trabajo.

La Casa de la Contratación de las Indias fue creada para atender los negocios de España en América, y este establecimiento —cuyo nombre indica bien la finalidad económica de sus funciones— mantuvo los vínculos y la defensa de los intereses materiales del tráfico entre la metrópoli y las colonias, siendo, a lo largo de su existencia, un elemento esencial de la economía y finanzas hispanas como entidad fiscalizadora del comercio americano.

Establecida en 1503, poco después del descubrimiento colombino, su fundación supuso rectificar las medidas monopólicas inicialmente seguidas en el tráfico con las Indias, según habían sido acordadas entre los monarcas católicos y el descubridor. En efecto, los motivos de la empresa del genovés fueron esencialmente económicos, como claramente lo especificaban los términos de lo pactado en el campamento de Santa Fe. «Buen cuidado tuvieron los Reyes Católicos y Cristóbal Colón —dice Piernas Hurtado [2]— de señalar inmediatamente, en las *Capitulaciones* de 17 de abril de 1492, la parte que cada uno habría en los provechos del descubrimiento, por más que el rey Fernando, cuando se vio en el caso de cumplirlos, estimara que eran irrealizables.» A Colón, como Almirante de la Mar Océana, correspondía —deducidos todos los gastos— el 10 por 100 sobre «cualesquiera mercaderías, siquiera sean perlas preciosas, oro o plata, especería y otras cualquier cosas y mercaderías de cualquier especie, nombre y manera que sea, que se compraren, trocaren, hallaren, ganaren o hubieren dentro de los límites de dicho almirantazgo..., quedando las otras nueve partes para sus Altezas; (precisándose) que el Almirante tuviera el derecho de pagar la octava parte de lo que se gastara en las armadas, y en este caso llevara la octava parte de lo que resultare del trato y negociación», siendo el resto exclusiva pertenencia de los monarcas.

Sin duda la magnitud de los descubrimientos y las expectativas del inmediato comercio con Indias (el oriente asiático al que Colón creía firmemente haber arribado) imposibilitaban, en la práctica, el ejercicio del monopolio comercial Corona/Almirante concertado en las Capitulaciones. No obstante, aquel privilegio exclusivo reservado a los reyes y Colón continuó hasta 1495, por lo que tuvo vigencia en la organización del segundo viaje del genovés: en la *Instrucción* que se le dio, y «a seguida de encargarle la conversión y el cuidado de los indios», todavía se le prevenía que *«nadie* pueda llevar mercaderías a las tierras descubiertas, ni hacer negocio en ellas, más que el Almirante y el Tesorero de Sus Altezas; que, en llegando, se haga casa de aduanas, donde se depositen las mercaderías de aquí y de allá, y se haga cargo de todo el Tesorero de Sus Altezas, con intervención de un oficial nombrado por el Almirante» [3].

---

totalmente cerrada en 1791. (Zamora: *Biblioteca de legislación ultramarina,* tomo I, pág. 450; Cif. J. Piernas Hurtado, *La Casa de la Contratación de las Indias,* pág. 28.)

2 PIERNAS HURTADO, J.: *La Casa de la Contratación de las Indias.* (Librería Victoriano Suárez. Madrid, 1907.) El opúsculo que se cita es una compilación de dos artículos del autor, previamente publicados en las revistas «La Lectura» y «Ateneo». La consulta de dichos textos, en los que se recoge lo esencial del libro de Joseph de Veitia Linage, *Norte de la Contratación de las Indias Occidentales* (Sevilla, 1672), ha sido primordial para la realización del presente trabajo, así como la obra de Clarence H. Haring, *Comercio y navegación entre España y las Indias en la época de los Habsburgos* (México, 1939).

3 PIERNAS HURTADO, J.: *Op. cit.,* pág. 8.

Tras el retorno de su primer viaje, Colón no había dejado de solicitar nuevas aportaciones que posibilitaran la prosecución de los descubrimientos. Designado como comisionado de los reyes en los asuntos indianos el arcediano de Sevilla y capellán de la reina, don Juan Rodríguez de Fonseca, luego obispo de Burgos, por cédula de 20 de mayo de 1493 se le encargó de «facer la armada» para el segundo viaje colombino, asignándole con tal fin doscientos mil maravedíes como ayuda de costa en un año [4], debiendo el Almirante ponerse de acuerdo con Fonseca para organizar la nueva expedición [5].

La influencia del poderoso delegado real fue decisiva en tanto no se constituyó la Casa de la Contratación, e incluso, posteriormente a ello, y hasta la creación del Consejo de Indias, el papel jugado por el obispo de Burgos fue crucial. Emprendido por Colón el segundo de sus viajes, quedó Fonseca al cargo de la organización de las ulteriores flotas que fueron enviadas a las tierras descubiertas, si bien pronto delegó en otras personas la atención de las sucesivas expediciones, hasta que en 20 de enero de 1503 dispusieron los reyes, en ordenanzas dadas en Alcalá de Henares, la fundación de la Casa de la Contratación de las Indias en Sevilla, a partir de cuya vigencia fue a ella a quien correspondió entender en la organización y despacho de las flotas, y en dar «a los capitanes de los dichos navíos y a cada uno dellos é a los escribanos que en ellos fueren, por escrito, la ynstrución de todo lo que han de facer... é del viaje que han de llevar» [6].

Así, con la fundación de la Casa de la Contratación, la libertad de comercio con las Indias —que venía teniendo efecto, de hecho, desde 1495— quedó más regularmente reconocida en sustitución del primitivo monopolio, si bien la institución que se creaba asumió plenamente el control del tráfico mercantil de los particulares. No obstante, la existencia de una cierta indeterminación en las atribuciones entre los nuevos responsables de la Casa y las personas que hasta entonces las habían detentado, lo mismo que diferencias con los jueces ordinarios de Sevilla [7], produjeron algún entorpecimiento en la gestión, por lo que los oficiales de la Casa recabaron para sí, en 1504, una jurisdicción especial, la cual en principio les fue negada, aunque, finalmente, en 1505, el rey Fernando se la facilitó de forma parcial, ya que sin otorgarles los poderes personales solicitados les concedió el privilegio de nombrar un juez, considerando que por ser ellos mismos parte en los pleitos que se suscitarían, «sería mal» —según decía— que gozaran por sí de jurisdicción. En 1508 la reina Juana confirmó tales poderes judiciales, ordenando a las autoridades y jueces sevillanos que en modo alguno se interfirieran con la Casa [8].

---

[4] TORRES MENDOZA: *Colección de documentos inéditos...* Tomo XIX, págs. 478 y 484 (Cif: Piernas Hurtado: *Op. cit.*, pág. 20-nota).

[5] La Cédula de 20 de mayo de 1493 especificaba que la organización de la flota había de hacerse con la intervención de Juan de Soria como lugarteniente de los Contadores mayores, debiendo efectuar los pagos necesarios Juan de Pinedo, Jurado y fiel ejecutor de Sevilla; pero las dificultades para la consecución de los fondos retrasó la salida de la expedición hasta el 25 de septiembre siguiente.

[6] PIERNAS HURTADO, J.: *Op. cit.*, pág. 20.

[7] HARING, CLARENCE H.: *Comercio y navegación entre España y las Indias en la época de los Habsburgos.* (Fondo de Cultura Económica. México, 1939, pág. 51.)

[8] *Ibidem: Op. cit.*, pág. 50. (Cif: *Colecc. document. inédit...* segunda serie, V, pág. 146.)

Lógicamente, conseguida aquella primera facultad, los Oficiales de la Contratación procuraron incorporar nuevas prerrogativas en las Ordenanzas de la Casa que sucesivamente tuvieron vigencia. De este modo a las primitivas Ordenanzas de 1503 sucedieron las dictadas en Monzón (Aragón) en 15 de junio de 1510 [9], en las que se precisaban las funciones y deberes de los miembros de la casa, la inspección y registro de mercancías de particulares y se establecían reglas detalladas sobre los libros y registros que tenían que llevarse tanto en cargos y descargos al Tesoro Real por las remesas americanas, como acerca de la contabilización de las compras de artillería y abastos navales; a estas Ordenanzas de 1510 siguieron casi de inmediato las de 18 de marzo de 1511 [10], ampliación de aquellas, en las que se determinaban las obligaciones judiciales del Letrado de la Contratación, entre ellas la de tener que acudir a la Casa «cada jueves, después de comer, para pronunciar las sentencias que hubiera» [11]. Sin embargo, dadas las continuas disputas por competencia y atribuciones judiciales, en septiembre de 1511 dictó la Corona una pragmática general en la que se determinaba con exactitud el alcance de la nueva jurisdicción de la Casa que, como señala Haring, se extendió «a todos los procesos relativos a contratos o compañías de comercio americano, seguros y fletes, siendo recogido el procedimiento de las reglas y costumbres del consulado de Burgos; en todos los casos de baratería la Casa gozaba de completa autoridad, tanto civil como criminal, pero las sentencias criminales eran ejecutadas por los jueces ordinarios del Rey, en Sevilla o en cualquier otra parte» [12]. Pese a ello, posteriormente, en 1518, 1530, e incluso aún en alguna ocasión durante el siglo XVII, la Corona tuvo que intervenir conminando a la judicatura sevillana para que no se inmiscuyera en los asuntos de la Casa ni en los privilegios de sus Oficiales.

En las siguientes Ordenanzas, de 10 de agosto de 1539 [13], quedó determinado el ámbito de jurisdicción civil y criminal que se deducía de la justicia ordinaria en favor de la Casa, lo que permitió a los Oficiales de la Contratación investirse en Jueces-Oficiales y a la institución pasar de mero organismo administrativo a Real Audiencia de la Contratación estando equiparada —a partir de 1596— a las Audiencias de Granada y Valladolid [14].

Finalmente, en 1552, fue publicada la colección de Ordenanzas de la Casa indiana, base de toda la legislación posterior. Según ellas, todas las causas que interesaban a la Real Hacienda o a los reglamentos que regían el comercio y la navegación americana, competían únicamente a la Casa de la Contratación, sin la intervención de ningún Tribunal ordinario y con apelación directa al Consejo de Indias en los procesos cuya cuantía fuera superior a 40.000 maravedíes [15]; igualmente, en materia criminal, tenía competencia única sobre las infracciones a sus Ordenanzas y en los delitos comunes

---

[9] *Colección de documentos inéditos... de Ultramar*, publicada por la Academia de la Historia, Tomo X, pág. 211. (Cif: Piernas Hurtado: *Op. cit.*, pág. 21-nota; Haring: *Op. cit.*, pág. 37.)

[10] TORRES MENDOZA: *Op. cit.* Tomo XXXIX. (Cif: Piernas Hurtado: *op. cit.*, pág. 21-nota.)

[11] *Ibídem: Op. cit.* Tomo XXXIX, pág. 194. (Cif: *Ibíd.)*

[12] HARING, C. H.: *Op. cit.*, pág. 52.

[13] TORRES MENDOZA: *Op. cit.* Tomo XXX, pág. 1.

[14] PIERNAS HURTADO, J.: *Op. cit.*, pág. 21.

[15] HARING, C. H.: *Op. cit.*, pág. 53.

cometidos en el tránsito a/o desde América. La jurisdicción de la Casa se ejercía desde el momento del embarque, tanto sobre personas (pasajeros y tripulantes) como de mercancías y continuaba hasta su arribada a puerto. Caso de descubrirse un delito «a posteriori» de haber desembarcado, la parte perjudicada podía elegir la jurisdicción ante la que había de verse el proceso —ordinario o de la Contratación—, excepto en las causas entre armadores, propietarios de barcos y tripulantes (oficiales o marineros) en las cuales la competencia quedaba siempre reservada a la Casa; ésta, por el contrario, carecía de jurisdicción en los procesos civiles no relacionados con Indias.

En definitiva, con independencia de sus esenciales funciones de promover, organizar y controlar la navegación y el comercio con América y vigilar la emigración hacia las nuevas tierras, la Casa de la Contratación actuó como un Tribunal de Justicia al que quedaron afectos los asuntos relacionados con el trato indiano —tanto lo mercantil y civil como, en ocasiones, lo criminal— a la par que en lo político y administrativo constituyó una peculiar «oficina de asuntos americanos» dependiente de una especie de «Ministerio de las colonias», papel asumido por el Consejo de Indias. Por ello a Veitia Linage, cuando escribía su obra en el siglo XVII, no le resultaba fácil establecer parangones entre la Casa y cualquier otro Tribunal de España o del extranjero: «teniendo por cierto —decía— que ni su irregularidad en la forma, ni en la sustancia, la universalidad y grandeza de las materias que en él se tratan y por él se executan, permiten regular comparación con otro alguno» [16].

Comercialmente la Casa de la Contratación actuó como factoría, lonja y almacén de mercancías no sólo para el trato con las Indias, sino también con las Canarias, Berbería y los puestos españoles en la costa africana, aunque lógicamente la primacía absoluta la ejerció el comercio americano [17]. En efecto, las primeras Ordenanzas de la Casa (1503) ya precisaban claramente la finalidad del establecimiento: «... para que en ella se recojan y estén el tiempo que fuere necesario todas las mercaderías e mantenimientos, e todos los otros aparejos que fueren menester para proveer todas las cosas necesarias para la contratación de las Indias, e para las otras yslas e partes que nos mandaremos, e para enviar allá todo lo que convenga enviar, e para que se reciban todas las mercaderías e otras cosas que allá se enviaren a nuestros Reynos, e para que allí se venda dello todo lo que se oviere de vender e se enviare a vender e contratar a otras partes donde fuere necesario» [18].

Con el incremento del tráfico comercial, las tareas del organismo aumentaron y las dilaciones en el despacho de los asuntos y juicios fueron crecientes; por ello, en 1543, buscando un procedimiento más breve y directo para su resolución, los comerciantes solicitaron y obtuvieron del Rey la erección de un consulado o corporación que rigiera a los mercaderes que trataban con Indias, el cual se constituyó

---

16 VEITIA LINAGE, J.: *Op. cit.* (Cif: Piernas Hurtado: *Op. cit.*, pág. 17.)

17 Según Haring, antes de 1508 los ingresos de Africa y Canarias representaban el dos por ciento de los totales de la Casa; a partir de esta fecha, al dejar de estar desglosada su contabilidad respecto de la de Indias, ya no puede calcularse, aunque con el incremento del comercio indiano, el peso relativo del de procedencia no americana tuvo que ser poco representativo.

18 *Colección de documentos inéditos... de Ultramar.* Academia de la Historia, Tomo I. (Art. 1.º de las Ordenanzas de 20 de enero de 1503.)

de forma similar a los que funcionaban en otras ciudades mercantiles. La elección del prior y los dos cónsules que lo integraban había de efectuarse anualmente en la Casa de la Contratación por los comerciantes afectados y los elegidos tomaban a su cargo el dirimir todos los litigios civiles, incluso los juicios por quiebra, que se produjeran en el comercio con América, descargando así de esta labor a la Casa ante la que se habían venido sustanciando hasta entonces. En América, igualmente, se instituyeron consulados desde finales del siglo XVI: en la ciudad de México en 1593 y en Lima en 1614.

Pero al margen del ejercicio de las prerrogativas jurisdiccionales alcanzadas, la finalidad comercial y fiscal de la Casa de la Contratación constituyó la esencia de su razón de ser, de ahí la denominación que se asignó a sus tres principales Oficiales: *Factor, Tesorero* y *Escribano-Contador* [19], lo que evidencia las funciones primordialmente económicas que se les atribuían. En razón de ello el establecimiento sevillano —precisamente por estar encargado de la organización de las expediciones a Indias—, hubo de recabar para el cumplimiento de aquellas funciones el ejercicio de una amplia autoridad, así como la atribución de grandes facultades, con lo cual, en opinión de Piernas Hurtado, la Casa «se desnaturalizó por completo, pasando a segundo término sus funciones comerciales».

En efecto, por lo que respecta al orden político y administrativo, hasta la constitución definitiva del Consejo de Indias en 1524 [20], toda la rectoría de los asuntos coloniales dependió del organismo sevillano. Consiguientemente, durante dos decenios, la Casa de la Contratación de Sevilla gobernó por sí sola las cosas de América y, aunque luego, tras el establecimiento del Consejo de Indias, su autoridad quedó restringida y subordinada a la de éste, la Casa sevillana mantuvo en sus manos amplísimas competencias.

En las terceras Ordenanzas de la Contratación (de 18 de marzo de 1511) no se aludía a aquel Consejo por no tener todavía existencia efectiva. En tanto éste no se creó, los Oficiales de la Casa despacharon directamente sobre la gobernación de

---

[19] Los primeros encargados de estas funciones fueron: el genovés Francisco Pinelo, Factor hasta su muerte en 1509; el doctor Sancho de Matienzo, canónigo de Sevilla, Tesorero hasta su fallecimiento en 1521, y Jimeno de Briviesca, Escribano-Contador, hasta su deceso en 1510 (Haring, C. H. *Op. cit.*, pág. 28).

[20] Solórzano, en su *Política indiana* (lib. V, cap. XV) fija dicha fecha como la de creación del Consejo de Indias. También señala Piernas Hurtado *(Op. cit.*, pág. 22) que según la Cédula de 21 de septiembre de 1810 «anunciando a las autoridades de Indias el restablecimiento en Cádiz del Consejo Supremo (de Indias), se le cita creado en 1524». Parece confirmar ese dato, aproximadamente, el que Casaus, en su *Historia cronológica,* dice que «no era el Consejo de Indias más que una Junta compuesta de *ministros de otros Consejos*... cuando en 1525 se creó Tribunal de por sí, con presidente y ministro propios». En cuanto a la dedicación exclusiva de la Casa de Sevilla a los asuntos de Indias (antes de la creación del Consejo de Indias), lo confirma el propio Carlos V, cuando escribía a los Oficiales de la Contratación precisando sus atribuciones y deberes: «pues no entendían en otra cosa que en la negociación de Indias y que para adelante debían mejor pensar en ello y tener cuidado en buscar caminos para el acrecentamiento de aquellas partes, porque en ellos estaba descargado, como se le había escrito otras veces, porque los ministros que tenía cerca de su persona entendían en muchas cosas y ellos solamente en aquélla, y estaban siempre de asiento, lo cual no sucedía en su corte.» (Herrera: *Década 2ª*, lib. I, cap. XII de la *Historia general de los hechos de los Castellanos en las islas i tierra firme del mar océano.)*

América con los secretarios reales Gaspar de Gricio o Lope de Conchillos y con el influyente obispo de Burgos, don Juan Rodríguez de Fonseca, «en quienes se resumía todo el Consejo y gobernación de las Indias, *porque no había entonces Consejo particular dellas,* sino que para las cosas arduas se llamaba al Dr. Zapata, al Dr. Palacios Rubios, al Licenciado Santiago y al Licenciado Sosa, *todos del Consejo Real,* con los cuales el obispo de Burgos comunicaba lo que se había de hacer» [21].

Instalada la Casa de la Contratación en Sevilla, desde allí controló todo el tráfico entre la metrópoli y América, lo que no fue óbice para que también se llevara a cabo la fundación de establecimientos similares en el Nuevo continente.

La tentación exclusivista de las *Capitulaciones* de Santa Fe, como vimos, se había mantenido en la «Instrucción» a Colón para su segundo viaje de descubrimiento, señalándole «que *nadie* pueda llevar mercaderías a las tierras descubiertas, ni hacer negocio en ellas (salvo la Corona y el Almirante).... y que, en llegando, *se haga casa de aduanas,* donde se depositen las mercaderías de aquí y de allá». El monopolio de tráfico mercantil intentado por la Corona (inspirado en el modelo portugués de reservar el comercio con la India al monarca lusitano) hubo de abandonarse en 1495, pero la libertad de comercio y navegación se trocó al poco tiempo en un estricto control de aquellas actividades, ejercido por la administración mediante la creación de la Casa y el establecimiento de sus Ordenanzas en 1503. Así, dos meses después de ser fundada en Sevilla, fueron enviadas instrucciones al gobernador de la Española, Nicolás de Ovando, para que estableciera en la isla una factoría que mantuviese relación con la Casa sevillana, reiterando de esta forma lo previamente instruido a Colón, ya que los establecimientos que se instalaron en América actuaron realmente como oficinas de aduanas: Fernando el Católico, en Provisión de 26 de febrero de 1511, recordaba al gobernador Ovando las funciones de vigilancia y fiscalización aduanera del establecimiento «... para evitar fraudes y cábalas (y) que *nadie* sea osado de tratar, ni enviar mercaderías ni otras cosas algunas a esas partes, ni de allá a éstas... *sin primero las manifestar en las nuestras Casas de Contratación de acá e de allá»* [22].

Según Piernas Hurtado, también existieron Casas de la Contratación en Veracruz y Cuba. El establecimiento de la Nueva España se registra tanto en una comunicación de la Emperatriz a la Audiencia mejicana, en 20 de marzo de 1532, por la que aprobaba los gastos efectuados en la erección de una Casa de la Contratación en el puerto veracruzano como en la Cédula fechada en Valladolid en 2 de julio de 1537, por la que transcurridos cinco años, se insistía en la urgencia de la obra en Veracruz, «...porque por otra nuestra Cédula hemos mandado a nuestro Visorrey y gobernador de la Nueva España... que provea como en la dicha ciudad se haga Casa de Contratación: por la presente mando a la nuestra justicia de la dicha ciudad y a los tenientes de los dichos nuestros oficiales... que procuren como con en la mayor priesa que ser pueda, se haga la dicha Casa» [23]. Respecto de la Casa cubana, el cronista

[21] HERRERA: *Década 1ª,* lib. X, cap. VI. (Cif: Piernas Hurtado: *Op. cit.,* pág. 22.)

[22] PIERNAS HURTADO, J.: *Op. cit.,* pág. 19.

[23] *Colección de documentos inéditos... de Ultramar,* tomo X, págs. 48 y 379. (Cif. Piernas Hurtado: *Op. cit.,* pág. 19; Haring, C. H.: *Op. cit.,* pág. 35.)

Antonio de Herrera [24] hablaba de ella como establecida allí al mismo tiempo que la de Sevilla.

El mismo autor también indica la creación, en 1525, en La Coruña, de otra Casa de la Contratación «para mayor comodidad del comercio de las provincias septentrionales» [25], dato que, según Piernas Hurtado, no parece compaginarse bien con el hecho de estar entonces en pleno auge el régimen de puerto único sevillano; no obstante, lo que sí está confirmado es que poco después de esa fecha, en 1529, Carlos V concedió a La Coruña, además de a otros puertos españoles, una habilitación de y tráfico que, de hecho, fue ilusoria y quedó pronto anulada, pues exigía que los navíos que salieran de aquellos lugares tuvieran que tocar al retorno en Sevilla para dar cuenta de su carga, además de haber tenido, a la ida, que sacar Registro en el puerto habilitado (ante el juez de la Corona), remitiendo copia del mismo, en el plazo de tres meses, a la Casa sevillana (por intermedio del Consejo de Indias) para que ella tuviera conocimiento de la mercancía remitida desde aquellos puertos autorizados [26].

Por su parte, las Casas americanas, aunque establecidas según el patrón sevillano (también su funcionamiento dependía de tres «oficiales reales»: tesorero, factor y contador), no pasaron, en sus actividades, de ser meras aduanas en el más estricto sentido del término, lo que impidió que aquellas casas tuvieran una mayor amplitud de funciones económicas y de gestión financiera y actuaciones de mayor eficacia.

Consiguientemente, la primacía de la Casa hispalense en el tráfico americano no tuvo competidores, ni en la península ni en el Nuevo Mundo. Como todo el comercio ultramarino debía ser inspeccionado por la Casa de la Contratación, su cumplimiento tenía que efectuarse bajo el control de la sede sevillana, por lo que dicha ciudad trató de mantener durante dos siglos una prerrogativa que, por otra parte, posibilitaba el más rígido control del comercio y la navegación con América, lo que constituyó el rasgo esencial de la política colonial española de la época.

---

24 HERRERA y TORDECILLAS, ANTONIO: *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas i tierra firme del mar océano,* Madrid, 1601-1615 *(Década 1.ª,* cap. XXII y *Década 3.ª,* cap. VIII). Cif. Piernas Hurtado: *Op. cit.,* pág. 19.

25 Para Haring *(op. cit.,* pág. 32-nota) la erección de una Casa en La Coruña, en 1522, después de la expedición de Magallanes-Elcano, fue motivada «para el despacho de flotas que comerciaran con las Molucas. Se estableció al norte, probablemente, por estar más cerca de Amberes... emporio para el comercio de especias; *sin embargo, nunca tuvo importancia,* porque el viaje de rodeo a Sur América resultaba harto dilatado y difícil... Urgido por apuros rentísticos, Carlos V cedió (a los lusitanos) todos los derechos políticos y comerciales sobre las Molucas por 350.000 ducados de oro.»

26 «Una Provisión firmada por el Emperador Carlos y su madre Doña Juana en Toledo, a 15 de enero de 1529, habilitó para despachar navíos con rumbo a las Indias a los puertos de Coruña, Bayona de Galicia, Avilés, Laredo, Bilbao, San Sebastián, Cartagena, Málaga y Cádiz; mas aunque pudieran salir de dichos puertos todas las cosas y mercaderías que no estuviesen prohibidas en aquel tráfico, los cargamentos tenían que ser registrados oficialmente, y un traslado de estos registros debía enviarse al Consejo de Indias, *para que en él* —decía el documento— *y en la nuestra Casa de la Contratación se tenga noticia y razón de ello,* y al retorno estaban obligados los comerciantes *a volver derechamente a Sevilla* con los barcos así despachados *y se presentar con todo lo que trujeren.* Ese forzado retorno hizo completamente inútil una concesión que, más bien que modificar, ratificaba los privilegios de Sevilla, y fue muy pronto abolida.» (Piernas Hurtado: *Op. cit.,* pág. 30; Cif. *Colección de documentos inéditos... de Ultramar,* Tomo IX, pág. 401.)

Pese a ello, Sevilla no disfrutó con plena tranquilidad y sin protestas de aquel régimen privilegiado de puerto único. Cádiz siempre pretendió arrebatar a Sevilla su monopolio o, al menos, compartir con ella sus beneficios. En 1508 se elevaron quejas al monarca de cómo se actuaba en Sevilla, solicitando el traslado de la institución, pero Fernando el Católico, siguiendo el criterio de los oficiales de la Contratación, se opuso a ello, insistiendo en que todas las autoridades debían favorecer a la Casa sevillana, señalando que, a instancias de sus oficiales, «no había mandado mudarla a otra parte donde pudiera estar bien».

El problema de la política de puerto único no radicaba en la elección de Sevilla y en las condiciones que su puerto ofrecía en relación con las de otros, sino en la propia concepción del sistema. El tráfico sevillano —exportaciones e importaciones— pudo ser suficiente en tanto las relaciones con las tierras descubiertas estuvieron limitadas a la Española primero, y a las islas del Caribe después. Pero al ampliarse el comercio por la colonización de todo el continente, resultaba imposible que una sola casa de la contratación y desde un solo punto, pudiera abastecer de todo lo que necesitaban las crecientes poblaciones y mercados que florecían en América. Por otra parte, ¿tenía la península capacidad real para absorber la producción que potencialmente podía generarse de una intensa explotación de los territorios ultramarinos?, ¿era posible limitar la participación en el comercio indiano a los pocos mercaderes nacionales con capacidad para ello y en quienes concurrieran los requisitos exigidos?

En principio, Isabel la Católica pretendió que el provecho de los nuevos territorios quedara exclusivamente en manos castellanas, por ser Castilla quien había llevado a cabo la empresa americana. A la muerte de la reina, Fernando el Católico trató de favorecer a los naturales de Aragón, aunque hasta las Cortes de Monzón, en 1585, no se reconoció legalmente a los oriundos del reino aragonés el derecho a comerciar con el nuevo continente —cuestión sin duda debatible, ya que Piernas Hurtado recuerda que Veitia Linage, en su *«Norte de la Contratación...»* [27], afirma que los aragoneses *fueron siempre admitidos* en la Indias, citando, como prueba de ello, la Cédula de 1501 a la que se refiere el cronista Herrera, y otra de 1564—. Por otra parte, hay que señalar que los mercaderes y armadores del reino de Aragón tuvieron, lógicamente, más centrado su interés en el provechoso comercio mediterráneo que venían practicando, que en la inicialmente incierta aventura atlántica.

En cuanto a los no españoles, Fernando el Católico, por cédula de 5 de marzo de 1505, les autorizó el trato con América, si bien con limitaciones, pues a los extranjeros a quienes otorgó licencia para «vender é contratar en la ysla Española», se les exigía ser «vecinos e moradores destos Reynos (Castilla)»; que comerciaran sin ser ellos los socios principales, «en compañía de naturales destos dichos Reynos»; y también, «que los factores... sean asimismo destos Reynos» [28].

---

[27] VEITIA LINAGE, J.: *Op. cit.*, lib. I, cap. XXXI.

[28] *Colección de documentos legislativos,* tomo I, pág. 78 (Cif. Piernas Hurtado: *Op. cit.*, pág. 29). Tal presencia extranjera fue temprana: «una carta de los Reyes Católicos dirigida a Ovando en marzo de 1503 hacía constar que ya residían quince de aquellos en la Española, y autorizaba al gobernador para permitirles continuar allí en consideración a sus servicios pasados.» (Haring, C. H.: *Op. cit.*, pág. 129.)

En la práctica tal concesión se vio favorecida por la tradicional instalación en el sur español de mercaderes italianos, fundamentalmente genoveses (iniciada tras la apertura al tráfico cristiano del estrecho de Gibraltar durante el reinado de Fernando III el Santo), quienes comercializaban los productos andaluces en los puertos de Flandes e Inglaterra, participaban del tráfico con las islas atlánticas portuguesas y castellanas (Madeira, Canarias...), o se relacionaban con los puertos del Magreb; todo ello acabó convirtiendo a estas dinastías de comerciantes itálicos —con la colaboración intermediaria de agentes hispanos que se prestaron a ello— en habituales beneficiarios del tráfico con América. Además, el hecho de que tanto ciertos territorios italianos, flamencos y alemanes, como los propios peninsulares hispanos, estuvieran vinculados a la corona del Emperador Carlos, fue uno de los factores que posibilitó desde muy tempranos momentos la apertura de resquicios por donde llevar a cabo el comercio con Indias a los extranjeros. Los apuros financieros de Carlos V y su endeudamiento con banqueros no hispanos constituyó, también, elemento decisivo, aunque no deseado, de la participación foránea en el tráfico con ultramar y en sus intentos de establecimientos en América [29].

El Consejo de Indias siempre fue contrario a las concesiones y licencias otorgadas por el Emperador a extranjeros, y las cuales éste había confirmado en 1526. Sin embargo —dice Haring— «es instructiva una carta de Carlos V al Consejo, tendente a que se prohibiera del todo a los extranjeros el comercio en las colonias. El Emperador juzgaba inconveniente la revocación *pública* del privilegio; pero reiteraba la orden de que cuantos se propusieran pasar a las Indias, debían comparecer, por sí mismos, ante la Casa de la Contratación para ser examinados y obtener licencia, instruyendo a la Casa, *en secreto,* para que encontrase excusas a fin de no conceder permiso sino a los españoles» [30].

Desde un principio y con referencia al traslado e instalación en las Indias, la regla que imperó fue la necesidad de contar con autorización del monarca para ello, permiso que después de fundada la Casa de la Contratación fue una de las competencias asumidas por los jueces de la misma. El ir sin licencia a América se castigaba con ocho años de galera, y estaba vedada la obtención de permiso a «ningún reconciliado o nuevamente convertido a nuestra santa fe católica, de moro o de judío, ni hijo suyo; ni hijos, ni nietos de persona que públicamente hubiese traído sambenito; ni hijos, ni nietos de quemados o condenados por herejes, por el delito de herética pravedad, por

---

[29] Jacobo Fugger obtuvo del Emperador, en 1522, que naves alemanas fueran admitidas a participar en el comercio que se esperaba realizar con las Molucas; en 1525 los Welsers de Augsburgo fueron equiparados a los comerciantes españoles en América; en 1528 los Ehinger de Constanza obtuvieron el contrato para abastecer a las Indias de esclavos negros y la concesión de conquista y colonización de Venezuela; en 1530 Anton Fugger pactó con Carlos V la conquista y establecimiento en la costa chilena, desde el estrecho de Magallanes a Perú, lo que sin embargo no fue puesto en práctica; por su parte, los Welsers, en Nueva España, tuvieron intereses en la minería de plata en Zultepeque. Asimismo, en la expedición de Mendoza al Río de la Plata, tomó parte un navío perteneciente a estos banqueros. En general, los intentos colonizadores de los alemanes fracasaron, y su presencia e intentos en el Nuevo Mundo fueron mera compensación a las obligaciones y deudas del Emperador con estos vasallos alemanes. (Haring, C. H.: *Op. cit.*, pág. 125 y ss.)

[30] HARING, C. H.: *Op. cit.*, pág. 127. (Cif. Colección Rich IV. Dpto. Mss. Bibl. Pub. Nueva York.)

línea masculina ni femenina.... (bajo) pena de perdimiento de bienes y cien azotes, destierro perpetuo de las Indias, y (quedando) la persona a disposición del Rey»[31].

La Casa de la Contratación registraba en sus libros, con toda meticulosidad, los datos de los pasajeros —nombre, edad, estado, parentesco, profesión, lugar de nacimiento y de procedencia, destino y nave en que embarcaban—, al igual que las circunstancias concurrentes en los emigrantes, según las informaciones que éstos estaban obligados a efectuar antes de que les fuera autorizada la realización del viaje. Con ello no sólo se pretendía evitar el acceso a las Indias de discrepantes religiosos —tras la Reforma, la exclusión afectó asimismo a los protestantes— sino que se trataba de fomentar una instalación regular y estable en América de quienes emigraban a las nuevas tierras. En efecto, la Casa expedía licencias para los comerciantes hispanos con sus cónyuges; para los factores y sus esposas, lo mismo que para aquellas mujeres cuyos maridos estuvieran ya instalados en las Indias. Si un comerciante dejaba a su esposa en España, para ello tenía que recabar el consentimiento de ésta y garantizar, con un mínimo de mil ducados, su propio regreso o el posterior traslado de ella a América. A las solteras les estaba prohibido en absoluto el ir a las colonias, salvo en el caso de hijas o sirvientas de los emigrantes. Ninguno de éstos, ni siquiera los funcionarios reales, podían embarcar sin sus esposas, de no contar con permiso de la Corona. En consonancia con ello, en octubre de 1544 se cursaron órdenes estrictas a los virreinaros de Nueva España y Perú para exigir el retorno a la península de quienes residían en aquellos territorios sin sus mujeres, a menos que garantizaran que las reclamarían en un plazo de dos años[32].

La misma minuciosidad que con las personas se tuvo en el embarque de mercancías, las cuales quedaban siempre escrupulosamente consignadas por escrito. Los oportunos registros estuvieron inicialmente destinados a evitar el contrabando, pero finalmente fueron el instrumento utilizado por la administración fiscal para facilitar la percepción de los derechos y gravámenes aplicables al comercio con las Indias. La conservación de los registros y el rigor y esmero con que fueron llevados, han permitido contemporáneamente realizar precisas investigaciones (Hamilton, Haring, Chaunu, García Fuentes), que han supuesto un mejor conocimiento del volumen del tráfico llevado a cabo con la América hispana de forma oficial.

La extensión de las atribuciones asignadas a la Casa de la Contratación y el peso de los intereses afectados con su funcionamiento, la convirtieron en una pesada máquina burocrática cuya instalación en Sevilla fue difícil de desarraigar, pese a los permanentes intentos que existieron para ello.

Ya hemos visto cómo en 1529 se había tratado, inútilmente, de liberalizar la navegación con América, posibilitando la salida hacia el Nuevo continente desde varios puertos peninsulares. Había fundadas razones para ello: de una parte el hecho de que la barra de Sanlúcar, en la desembocadura del Guadalquivir, ofrecía riesgos a las cada vez más pesadas naos utilizadas en el tráfico americano; de otra, el que

---

[31] PIERNAS HURTADO: *Op. cit.*, pág. 30.

[32] HARING, C. H.: *Op. cit.*, pág. 128-nota (opina este autor que las contravenciones de estas reglamentaciones debieron ser frecuentes, pues en los libros de los tesoreros coloniales se encuentran «penas de casados», inscritas como una fuente de ingresos metódica).

habilitar puertos en Galicia, en el Cantábrico y en el golfo de Vizcaya, ofrecía una mejor comunicación y mayor proximidad con los puertos del norte europeo, lo mismo que para mantener relaciones con los mercados del Mediterráneo presentaban indudables ventajas Málaga y Cartagena. No obstante, estos propósitos no tuvieron consumación dada la inseguridad de los puertos norteños ante la pronta y creciente amenaza de la actividad corsaria, en tanto que la mayor distancia a América, en el caso de los puertos mediterráneos, jugó en contra de su utilización. Así, en definitiva, la disputa por el dominio del tráfico con el Nuevo continente quedó reducida a la rivalidad entre Cádiz y Sevilla, cuyo antagonismo abarcaría toda la historia de la Casa de la Contratación y en la que ambas ciudades, según prevalecieron sus influencias respectivas, obtuvieron triunfos alternativos.

La continua y cada vez más peligrosa actividad de la piratería y del corso enemigos y la indefensión ante ello de la navegación aislada que hasta entonces se venía practicando en la derrota a las Indias, obligó a desistir de aquel sistema de «registro suelto», acordando la Casa, en Ordenanza de 13 de febrero de 1552, que la travesía atlántica se hiciera *en flota,* reglamentándose con detalle las fechas de las salidas, el tipo de barco que había de ser utilizado y la disposición de la carga, todo lo cual implicó una necesaria concentración de los navíos que iban a emprender el viaje, para que así pudieran realizarlo conjunta y concertadamente.

En principio se entendió que quedaba constituida «flota» una vez que se contaba con más de seis barcos dispuestos para la travesía, lo que hizo que el despacho de expediciones fuera relativamente frecuente. Sin embargo, por Cédula de 16 de julio de 1561, se reiteró la obligación de navegar en convoy, insistiéndose en que «no saliese de Cádiz ni Sanlúcar nao alguna sino en flota, pena de perdimiento della y cuanto llevase», y limitándose el número y destino de las que podían organizarse en el futuro, de modo que «cada año fuesen *dos flotas* con naos; para tierra firme la una y para Nueva España la otra» [33]; con ello quedó suspendido el anterior despacho frecuente de expediciones propiciado por los cargadores y que había venido teniendo efecto aún a costa de mayores riesgos.

A partir de la Cédula de 1561, la Casa de la Contratación fue quien fijó las toneladas que debían transportarse en cada flota, eligió las naves que la iban a integrar y dispuso que unidades armadas tenían que custodiar el viaje de las embarcacionas mercantes: esta escolta la efectuaban dos naos de guerra, denominadas «capitana» y «almiranta», manteniendo y haciendo cumplir un orden preciso en la navegación.

La participación de Cádiz en el comercio con las Indias tuvo muy temprano inicio y ello le supuso unos ciertos derechos de precedencia. En efecto, tras el descubrimiento colombino se pensó que Cádiz debía ser el centro de la organización de las relaciones posteriores con las tierras de ultramar y el puerto que operara con ellas. Por ello, en la «Instrucción» recibida por Colón para su segundo viaje, se decía: «...por

---

[33] Reunidos los navíos en el puerto de salida, zarpaba la flota. En marzo o abril se despacha la que se dirigía a Veracruz (Nueva España); en julio emprendía viaje la que tenía por destino Nombre de Dios, en Tierra Firme o istmo de Panamá. El retorno se efectuaba al año siguiente: ambas flotas se reunían en febrero en La Habana, para volver a la península en junio.

que en Cádiz ha de haber una casa de aduanas, donde se ha de cargar o descargar todo lo que se enviase o trujese... e no en otra parte alguna». Pero como al tiempo, en dicha «Instrucción», se facultaba al almirante para elegir el puerto andaluz que juzgara más conveniente para organizar aquella expedición y él escogió Sevilla, «este precedente —según Piernas Hurtado— hizo, sin duda, que allí se preparasen también las armadas sucesivas, a pesar de que conforme a lo mandado se creó la aduana de Cádiz, encomendándose su intervención al Contador Juan de Soria».

Por tanto, desde el principio, Cádiz había disfrutado del derecho a enviar naves a las Indias, en un volumen de tonelaje determinado, el cual se fue acrecentando en diversas oportunidades con el transcurso del tiempo. En virtud de ello, fundada y establecida en Sevilla la Casa de la Contratación, los jueces de la misma, desde 1508, vinieron obligados delegar en un representante, que en su nombre, inspeccionaba las naves en el puerto gaditano; posteriormente, ellos mismos tuvieron que realizar la visita, turnándose cada cuatro meses en su cometido. La excepcionalidad de Cádiz se completó al otorgársele la posibilidad de que también descargaran allí los navíos procedentes de las Indias, siempre que los registros que amparaban su carga se llevaran después a Sevilla (antes de ello el retorno de las naves era obligado a este puerto).

La participación de Cádiz en el tráfico americano fue confirmada, finalmente, en 1535 al instituirse en aquel puerto el «Juzgado de Indias», que quedó encargado del despacho de las naves que partían o arribaban allí, aunque en su funcionamiento y vinculación fue un apéndice administrativo de la Casa de Sevilla (al igual que también lo fueron los Jueces de Registros que se designaron para Canarias, ya que, asimismo, las islas tuvieron autorización para mantener, bajo el control de la Casa, relaciones de comercio con América).

Pese a depender jerárquicamente el Juzgado de Indias respecto de la Casa de la Contratación, su existencia fue motivo de recelos y animadversión entre ambas ciudades, de maniobras propiciadas por los intereses afectados y de movilización de influencias en favor o en contra de cada una de ellas. El puerto gaditano mantuvo el privilegio de recibir los cargamentos de Indias —en las condiciones antes señaladas— hasta el año de 1556, en que Felipe II ordenó que todos los navíos, al retorno de las Indias, debían ir a Sanlúcar y desde allí remontar el Guadalquivir hasta Sevilla, con la sola excepción de los que estuvieran en riesgo o no pudieran pasar la barra, en cuyo caso descargaban en Sanlúcar, aunque reexpidiendo por tierra la carga y los registros a la Casa sevillana.

Con posterioridad a 1630, la Contratación instó continuamente del monarca el traslado del Juzgado de Cádiz o que éste fuera suprimido, imputándole fraudes e incumplimiento del debido rigor en el Registro de mercancías. Desde 1664 se ordenó que todo el tráfico con América, la salida y el arribo a la península se hiciera por Sevilla o por Bonanza, en Sanlúcar de Barrameda, bajo pena de multa, degradación de los mandos navales de la flota y exclusión de la navegación a las Indias. Finalmente, por Cédula de 6 de septiembre de 1666, se ordenó la supresión del Juzgado de Indias en Cádiz y que sus funciones aduaneras retornaran a Sevilla.

Tal decisión, sin embargo, no terminó el pleito: la realidad de las ventajas portuarias gaditanas acabó imponiéndose sobre el afán monopólico sevillano. En

efecto, el puerto de Cádiz era de más fácil acceso que el de Sevilla y permitía el atraque de barcos de mayor calado que en éste. Por ello, los navieros siempre tenían presente el peligro de la barra de Sanlúcar y las dificultades que ello representaba para el acceso al puerto sevillano de los pesados galeones: «no podían subir por el río sin grandes trabajos y pérdidas de tiempo para llegar a sus muelles», aunque los mercaderes sevillanos argumentaban, a su vez, con la mayor seguridad y resguardo que su puerto podía ofrecer frente a eventuales incursiones de los corsarios enemigos y la ventaja de su situación a 110 kilómetros de la costa, en el interior, que lo convertían en el fondeadero más cercano a la región central de España, hasta entonces la zona más activa y poblada de la península.

Pero al margen de razones más o menos justificadas en la pugna entre Sevilla y Cádiz, es indudable que también intervinieron o fueron utilizados medios y recursos —sobornos e influencias— que nada tenían que ver con las respectivas ventajas o inconvenientes que sus condiciones portuarias ofrecían a la navegación y al comercio con América. Así, en 1679, el Rey Felipe IV recibió un donativo ofrecido por los gaditanos, con lo que volvió a abrirse el tráfico con América desde su ciudad, otorgándole a su puerto la facultad de despachar un tercio del tonelaje integrante de las flotas. Consecuencia de ello fue que, de nuevo, se restableció en Cádiz el Juzgado de Indias y Aduana, determinándose, a partir del año siguiente, que todas las flotas pudieran emprender y finalizar la travesía atlántica lo mismo en su puerto que en el de Sevilla (Cédula de 4 de julio de 1680).

Cádiz mantuvo esas ventajas hasta que en 1717, ya bajo el gobierno de la nueva dinastía borbónica, se dispuso el traslado de la Casa de la Contratación desde Sevilla al puerto gaditano. Con ello parecía ya inclinada la balanza del triunfo en favor de éste último; a partir de entonces cambió enteramente la situación en el tradicional antagonismo entre ambas ciudades: todos los Tribunales y dependencias de la Casa se transfirieron a Cádiz, mientras que a su rival Sevilla se le dejó únicamente una diputación del Consulado y el Juzgado de Indias.

Pero el traslado a Cádiz de la Casa de la Contratación implicó también una cierta merma en las facultades que, hasta entonces, había detentado la Casa: el decreto de 8 de mayo de 1717 determinaba que todo lo referente a la expedición de las flotas estaría encomendado al Intendente General de Marina —entonces don José Patiño—, refundiéndose en aquel cargo las atribuciones que antes asumía la Presidencia del Tribunal de la Contratación de las Indias. Con ello se limitaron las potestades de la Casa y su jurisdicción, y Patiño, en el uso de las facultades que se le asignaban, dispuso el traslado a Cádiz de los Tribunales y Consulado de la Contratación según dijimos. Asentada ahora en Cádiz, la Casa de la Contratación vio nuevamente regulada la organización de las flotas, los fletes, los derechos reales o de la Hacienda y la admisión del Registro de naves sueltas, todo ello en virtud de la Cédula de 15 de abril de 1720, llamada *Real proyecto*.

Sin embargo, Sevilla no aceptó sin lucha aquel traslado de la Casa de la Contratación que tan duro golpe suponía para la ciudad. La rivalidad entre ambas poblaciones llevó a que en 1722 se nombrara una Junta encargada de examinar las mutuas objeciones con las que se enfrentaban y que escuchara las razones que pudieran

alegar sus respectivos representantes. La pugna duró hasta 1725, reiterando unos y otros, en memorias, impresos y libelos sus posturas opuestas y el fundamento de sus argumentos: Cádiz, la más corta navegación y las comodidades de acceso y atraque que su profunda bahía ofrecía; Sevilla, la levedad del riesgo en la barra de Sanlúcar, el cual quedaba compensado ventajosamente con la seguridad que ofrecía su puerto interior frente a incursiones de enemigos, en contraposición con las dificultades defensivas que presentaba Cádiz o las facilidades que ello también daba para el contrabando.

La división de opiniones entre los doce miembros que integraban la Junta se resolvió mayoritariamente en favor de Sevilla (cuatro —entre ellos Patiño— se inclinaban por Cádiz, pero los ocho restantes lo hicieron por su rival). Resultado de aquella consideración fue la propuesta de la Junta de que la Casa de la Contratación volviese a Sevilla, por lo que en septiembre de 1725 el Rey Luis I dictó la oportuna Cédula que imponía aquel nuevo traslado de sede [34]. Ahora la protesta y la solicitud de suspensión de dicho acuerdo partió desde Cádiz, logrando que la medida no tuviera una inmediata ejecución y quedando aquel pleito, de momento, en espera de su definitiva resolución. Finalmente, en 1727, y pese a las reclamaciones sevillanas, el Rey Felipe V (durante su segundo reinado) dejó sin efecto aquel acuerdo que en 1725 había tomado su hijo Luis I.

A lo largo del siglo XVIII, con el acceso de los Borbones al trono español, los planteamientos del tráfico colonial habían venido tendiendo hacia un menor intervencionismo y regulación por las autoridades. Los criterios mercantilistas se batían en retirada ante las nuevas ideas y circunstancias que propiciaban una mayor libertad en el comercio [35].

En los años de 1740 a 1755 quedó abolido, a causa de las guerras, el régimen de flotas, siendo practicado entre tanto el antiguo sistema de «registro suelto». En 1765 se suprimió el régimen de «puerto único», dándose con ello paso a una más amplia posibilidad de tráfico con América mediante la habilitación de nueve puertos para el envío de naves. Estos puertos fueron, además de Cádiz y Sevilla en el sur, Santander, Gijón y Coruña en el norte y Málaga, Cartagena, Alicante y Barcelona en el Mediterráneo; mientras, en Canarias, Santa Cruz de Tenerife continuaba disfrutando, aunque con limitaciones, de autorización para el comercio con las Indias desde 1508 [36].

---

[34] PIERNAS HURTADO, J.: *Op. cit.*, pág. 28. (Cif. Archivo de Indias: *Documentos sobre traslación a Cádiz*, 148-4-I.)

[35] Algunas de esas circunstancias, sin embargo, no habían sido voluntariamente adoptadas. Concretamente hay que referirse a las restricciones que para la práctica del exclusivismo colonial supusieron las concesiones del Tratado de Utrecht, que rompían el monopolio del comercio español con América en favor de Inglaterra. Por otra parte, hasta el decreto de «libertad de comercio» de 1778, según Haring, el exclusivismo y la reglamentación peninsulares tuvo también correspondencia con la practicada en los puertos americanos: «gozaban de este exclusivismo Veracruz (en Nueva España), Cartagena (en Nueva Granada), y Nombre de Dios-Portobello (en el istmo), prohibiéndose el tráfico, a finales del siglo XVI, de todo puerto americano del Pacífico con Oriente, salvo Acapulco, que bajo un régimen de contingentes muy reducido recogía el tráfico del llamado Galeón de Filipinas».

[36] Canarias tuvo permiso para mantener relaciones mercantiles con Américas desde 1508. En 1534 se acordó que podía efectuarlo con la sola declaración ante notario en el puerto de embarque. en 1556 y 1561

Posteriormente, se agregaron a los citados puertos habilitados para el tráfico indiano los de Tortosa, Almería y Palma de Mallorca, participando en él todos ellos desde 1778.

Establecida en ese año la «libertad de comercio» con América (Reglamento de 12 de octubre de 1778) y aunque dicha disposición sólo habilitaba para el mutuo comercio a trece puertos en España y veintidós en ultramar [37], ello supuso que la Casa de la Contratación quedó privada, en la práctica, de casi todas sus funciones esenciales. No obstante, la institución mantuvo alguna actividad hasta su Decreto de supresión de 18 de junio de 1790, siendo totalmente clausurada al año siguiente [38].

La idea de que a partir del Reglamento Libre de Comercio de 1778 aumentaron prodigiosamente las relaciones económicas con las Indias, y que la supresión del monopolio gaditano de la Casa de la Contratación implicó el incremento en el volumen de los intercambios entre América y España, puede considerarse válida, aunque las consecuencias regionales no fueron iguales. Pero el enriquecimiento de Cádiz —pese a la pérdida de su privilegio— y el de las regiones americanas del Río de la Plata, Chile y Cuba, evidencian las repercusiones positivas que aquella «libertad de comercio» causó [39].

Según Fontana, el esquema inspirador del reglamento de 1778 parece haber seguido el modelo bajo el que se desenvolvía el colonialismo británico. Las ideas de Campomanes en cuanto a la liberalización del comercio con las Indias, recogidas en el reglamento, las había expresado previamente en sus *Reflexiones sobre el comercio español a Indias* (obra de 1762, todavía inédita), donde exponía la necesidad de emprender una política colonial en que, por una parte, se estimulase en América una agricultura de «sistema de plantación» (monocultivo y trabajo esclavo negro que ayudase a desanimar posibles veleidades independentistas), y de otra, «extender a todos los puertos de la península el tráfico en derechura con la América», acabando con el monopolio de Cádiz y con el sistema de flotas y galeones hasta entonces vigente, lo que posibilitaría atender más ampliamente a la demanda del Nuevo continente, reducir el contrabando y fomentar las producciones agrícolas y manufactureras españolas [40].

---

se renovó el privilegio canario, con la única obligación de remitir anualmente los registros a la Casa de la Contratación, y que el retorno de los barcos se hiciese tocando en Sevilla. Por Ordenanzas de 1564 y 1566 se establecieron en el archipiélago tres Jueces de Registro que ejercían allí las funciones de la Casa de la Contratación.

[37] Vicens Vives *(Historia económica de España,* pág. 526) señala los veintidós puertos en América, nueve mayores y trece menores, que fueron autorizados: los primeros eran La Habana, Cartagena de Indias, Buenos Aires, Montevideo, Valparaíso, Concepción, Arica, Callao y Guayaquil; los segundos eran Puerto Rico, Santo Domingo, Montecristo (Española), Santiago de Cuba, Trinidad, Margarita, Campeche, Santo Tomás de Castilla y Omoa (ambos en Guatamela), Santa María, Río de la Hacha, Portobello y Chagres.

Respecto a los puertos españoles autorizados en el *Reglamento para el comercio libre de España e Indias* de 1778, fueron los de Santander, Gijón, La Coruña, Sevilla, Cádiz, Málaga, Cartagena, Alicante, Barcelona, Almería, Los Alfaques (Tortosa), Palma de Mallorca y Santa Cruz de Tenerife.

[38] PIERNAS HURTADO, J.: *Op. cit.,* pág. 28. (Cif. Zamora: *Biblioteca de legislación ultramarina,* Tomo I, pág. 450.)

[39] VICENS VIVES, J.: *Historia económica de España,* pág. 527.

[40] FONTANA LÁZARO, J.: *Comercio colonial y crecimiento económico: revisiones e hipótesis* (en «La economía española al final del Antiguo Régimen. III. Comercio y Colonias, pág. XXIX.»)

Pero la guerra entre España e Inglaterra, iniciada en 1796 y que continuaría hasta 1802, provocó el marasmo del tráfico entre la península y las colonias americanas. El dominio marítimo británico acabó con el comercio español ultramarino y arruinó los puertos peninsulares, aunque los puertos americanos no se paralizaron. En 18 de diciembre de 1797 se concedió por las autoridades españolas permiso de comerciar —en tanto continuaran las circunstancias bélicas—, con los países extranjeros neutrales, lo cual no sólo impidió que se estancaran los puertos de las colonias americanas, sino que fue una circunstancia aprovechada para ampliar un tráfico e intereses que años más tarde estimularía el proceso independentista hispanoamericano y la quiebra final del imperio español en América.

Estructura funcional de la Casa de la Contratación

Acorde con su cédula fundacional, la Casa de la Contratación contó con tres cargos principales, bajo cuya dirección se daba cumplimiento a las funciones administrativas de la Casa. Esos tres puestos eran los desempeñados por los llamados oficiales reales: el tesorero, el factor y el contador. Posteriormente, en 1557, se creó el cargo de presidente de la Casa, con jerarquía superior a la de los tres oficiales, siendo un puesto cuyo desempeño recaía, habitualmente, en un miembro del Consejo de Indias [41].

La creación de dicho cargo fue conveniente, lo mismo que el que su rango fuera mayor que el de los tres jueces-oficiales, pues ello permitía el que ejecutivamente coordinara las funciones de aquéllos, en tanto que, por otra parte, su vinculación con el Consejo de Indias, por su origen, garantizaba la debida conexión y fluidez de relaciones con aquel organismo superior.

Completaban la nómina de altos cargos de la Casa tres oidores letrados, un fiscal, un alcaide y un alguacil mayor. En el siglo XVII el personal burocrático de la Casa lo integraban 110 personas, independientemente de los puestos de especialización náutica y cosmográfica también cubiertos por la Casa, ya que ésta, desde sus años iniciales, tuvo a su cargo funciones de carácter científico, tanto de cartografía marina, como de enseñanza de navegación y de construcción del instrumental náutico necesario: «en 1508 se creó el cargo de piloto mayor, y el de fabricador de astrolabios, cuadrantes, ballestillas y relojes. Se crearon cátedras de Cosmografía y Arte de navegar, Hidrografía, Matemáticas y Artillería» [42].

La consideración y resolución de los asuntos que afectaban a la Casa se dividía entre dos salas: la sala de Gobierno y la sala de Justicia. La primera la constituían el presidente de la Casa y los tres jueces-oficiales; la segunda la integraban los mismos, más los tres oidores.

La sala de Gobierno entendía en todas las materias referentes al comercio y a la negociación con las Indias, lo mismo que en los asuntos correspondientes a la

---

[41] El presidente de la Casa no siempre procedió de la clase de Consejeros de Indias, aunque por Cédula de 1579 se dispuso, de modo expreso, que el titular del cargo debía conocer las prácticas de aquel cuerpo. (Haring: *Op. cit.*, pág. 60; Cif. Veitia Linage: *Op. cit.* lib. I, cap. III.)

[42] VOLTES BOU, P.: *Historia de la economía española* (vol. I, pág. 239).

recaudación y manejo de los bienes de la Real Hacienda. Inicialmente también había tenido a su cargo jurisdicción contenciosa, la cual posteriormente fue asumida por el Consejo de Indias.

La sala de Justicia se ocupaba de los pleitos y causas criminales derivados de la navegación y comercio con América, aunque con intervención de la sala de Gobierno si se trataba de demandas contra la Real Hacienda.

En cuanto a las funciones particularizadas del presidente y de los tres jueces-oficiales (tesorero, factor y contador) comprendían, respectivamente, las siguientes facultades y responsabilidades:

El *presidente* asumía la responsabilidad del cumplimiento de las leyes, ordenanzas y pragmáticas dictadas para el gobierno de los territorios de América, debiendo el fiscal de la Casa ayudarle en esa esencial obligación; le correspondía facilitar el despacho regular de las «flotas del tesoro» con destino a las Indias; debía coordinar la actividad de los tres oficiales reales; ejercía la vigilancia de la jurisdicción criminal y civil de la Casa (con voto en las sesiones de la sala de Justicia, si él era letrado); y presidía el Tribunal del Consulado, aunque sin voto.

Correspondía al *tesorero* la recepción y cuidado de los fondos de la Real Hacienda depositados en la Casa, al igual que el oro, plata, perlas y piedras preciosas procedentes de las Indias y pertenecientes a la Real Hacienda; la curaduría de los bienes llamados de «ausentes y depósitos» desde 1642, es decir, del oro y plata procedente de América con destino a unos consignatarios que no eran localizados de inmediato, así como de los fondos que eran retenidos en la Casa a instancia de los acreedores de los consignatarios; la custodia, desde 1601, de los denominados «bienes de difuntos», hasta su definitiva entrega a los legítimos herederos de los fallecidos en travesía; la recepción y custodia, desde 1560 de los rendimientos del almojarifazgo de Indias y también, desde 1579, de los rendimientos de las alcabalas de Andalucía; igualmente, y desde 1555, la custodia de los rendimientos de las minas de plata de Guadalcanal, en España.

Los fondos y tesoros depositados en la contratación se custodiaban en la llamada «sala del Tesoro» de la Casa, cerrada con tres llaves, cada una en manos de uno de los tres oficiales reales, siendo conjuntamente los tres responsables de las arcas, «por lo que, y *por la condición de la plata, naturalmente fugitiva* —según la expresión de Veitia Linage— se les exigía las fianzas correspondientes» [43].

Las funciones del *factor* (alcaide de la Atarazana real), radicaban esencialmente en recibir y almacenar en la Casa tanto los géneros que vinieran de las Indias destinados para el monarca, como de las mercancías que para allí se enviaran en real servicio. Consiguientemente, eran de su competencia: la recepción y cuidado de cuantos productos se remitían desde América al rey, con excepción de los metales nobles, perlas y piedras preciosas cuyo ingreso y custodia correspondían, como hemos dicho, al tesorero; la compra y embarque de las mercancías destinadas al abastecimiento de las colonias y adquiridas por orden del rey, del Consejo de Indias o de los gobernadores correspondientes; el aprovisionar y equipar los navíos que se despacha-

---

[43] PIERNAS HURTADO, J.: *Op. cit.*, pág. 23.

ban a las Indias, teniendo el control del arsenal para ello [44]; el cuidado y superintendencia de las labores de acuñación de moneda, cuando en la Casa se labraba plata, y el recibir y enviar a las Indias el azogue, producido en Almadén, y exportado por el monarca para ser empleado en la producción de plata mediante el sistema de la amalgama [45].

Correspondía al *Contador* o Escribano-Contador de la Casa —con la debida asistencia de los escribientes necesarios— la constancia documental, en los libros de contabilidad procedentes, de las operaciones de la Contratación. Así, inicialmente fue de su competencia: el análisis, ajuste y contabilización en las cuentas de todos los ramos de la Casa de las operaciones que les afectaban [46]; el consignar en el oportuno libro, por cargo y data, todo cuanto recibía el Tesorero, así como los libramientos expedidos contra él; lo mismo respecto del Factor, por el movimiento de géneros en las Atarazanas; llevar los registros de naves y pasajeros, su guarda y conservación; y la redacción y custodia de los libros de acuerdos, cartas, personal y otros auxiliares.

Separadamente de las funciones del contador existió la administración del ramo de «Avería», del que trataremos al hablar de los impuestos y gravámenes gestionados por los Casa de Contratación, y que tenía por finalidad costear las armadas de escolta en el tráfico ultramarino, e indemnizar al fisco de tal gasto en cuanto en él repercutía la protección de mercancías de particulares. Encargados, en principio, los jueces-oficiales de la Casa de la Administración de la «Avería», mediado el siglo XVI se creó una Contaduría especial (la «Contaduría de Averías») que funcionó como un Tribunal integrado por cinco Contadores a quienes correspondía residenciar o tomar cuenta al *Receptor,* funcionario que hacía los cobros de la «Avería» y al *Pagador,* que realizaba los desembolsos de la misma. Posteriormente, desde 1597 según dice Piernas Hurtado, fueron examinadas por ese Tribunal «todas las cuentas de los negocios y despachos dependientes de la Contratación, excepto las de la Real Hacienda», de forma que la «Contaduría de Averías» llegó a ser, con el tiempo, la auténtica Contaduría, o la más importante de la Casa [47].

Ya hemos dicho que al presidente de la Contratación le correspondía facilitar el despacho regular de las flotas con destino a América, coordinando la actividad de los tres jueces-oficiales a quienes directamente competía la organización de las expediciones. Por ser este servicio uno de los esenciales de la Casa, los oficiales contaban para

[44] En 1588 se creó el cargo de Proveedor General de las Armadas y Flota de las Indias, a quién se asignó, bajo la dependencia de la Casa, la misión de abastecer y pertrechar los navíos en la ruta americana.

[45] La exportación a América de mercurio fue un monopolio real muy rentable, que siempre estuvo bajo el control y vigilancia de la Casa de la Contratación, siendo uno de los cometidos principales del factor el recibo, preparación y embalaje de los envíos de azogue, dado que una indebida o descuidada estiba de las vasijas que contenían el pesado metal podía causar la pérdida de la nave durante una travesía agitada.

[46] Estas cuentas eran: «Caja de la Real Hacienda», «Renta de Cruzada», «Bienes de difuntos», «Ausentes y depósitos», «Ventas de oro y plata en pasta», «Penas de Cámara», etc., además de los asientos correspondientes al rendimiento de los impuestos y gravámenes cuya custodia estaba a cargo la Casa.

[47] En 1597 el Consejo de Indias resolvió que a excepción de las cuentas de la «Real Hacienda», «Bienes de difuntos» y «Ausentes y Depósitos», todas las demás operaciones pasaran por la Contaduría de Averías. En 1616 esas dos últimas cuentas también pasaron a depender de dicha Contaduría de Averías, con lo que se redujo la competencia de la Contaduría de la Casa tan sólo a la cuenta de la «Real Hacienda».

ello con el auxilio y colaboración de numerosos funcionarios, unos dependientes de la Casa y otros sólo relacionados con la misma. Así, los generales de flotas y armadas y el capitán general de la Artillería, con sus respectivos subalternos; el proveedor general, dotado de atribuciones para, en caso necesario, disponer la requisa de los aprovisionamientos y pertrechos que se necesitaran; el capitán superintendente de la Maestranza; el tenedor de bastimientos; los maestros mayores, encargados de la preparación y aparejamiento de los navíos; los visitadores, encargados de dar el conforme tras la oportuna inspección; el piloto mayor; la cátedra y cuerpo de los cosmógrafos; el escribano de las armadas; etc. Del mismo modo y también dentro de la Casa, existía un Correo Mayor y varios subordinados suyos con dicha función, e incluso un Capellán Real con los beneficios eclesiásticos y la oportuna congrua.

Igualmente, con dependencia de la Contratación y mientras tuvo su asiento en Cádiz, el Tribunal de Indias fue en esta ciudad un mero apéndice de la Casa sevillana, lo mismo que los jueces de registros, que actuaban en Canarias controlando que el comercio entre el archipiélago y las Indias se ajustase a lo legalmente autorizado.

En estrecha relación con la Casa, e incluso radicado en su mismo edificio, ejercía el Consulado de la Universidad de Mercaderes que, por transferencia de funciones, había asumido, como vimos, una parte de la jurisdicción mercantil de la Contratación con el fin de agilizar los pleitos que afectaban a los comerciantes con Indias. Del mismo modo, también se vinculaban con la Casa las compañías de compradores de metales preciosos que adquirían los recibidos por los particulares a través de la Contratación. Asimismo, actuaba en relación con la Casa la Universidad de mareantes o corporación de marineros, instalada en el sevillano barrio de Triana, y en la que se integraban quienes formaban las tripulaciones de las flotas de Indias constituyendo una hermandad cuyos fines se sostenían con el equivalente a la suma de la cuarta parte de lo percibido como salario por los marineros, cuantía que era recaudada mediante un gravamen sobre la carga y que, en 1608 se transformó en un impuesto de toneladas [48].

El volumen y amplitud de las funciones asumidas por la Casa de la Contratación impidieron, a menudo, una ágil actuación de la misma. No obstante, pese a lo grande y complejo de aquel aparato administrativo, su funcionamiento, aunque lento en ocasiones, fue en general eficaz, ya que sus funcionarios fueron eficientes burócratas que actuaron habitualmente con un gran rigor profesional, pues era costumbre que los nombramientos para los cargos y puestos de toda índole se llevaran a cabo en atención a la práctica y mérito de los aspirantes. Pero a partir de 1625, con la designación por Felipe IV del Conde Duque de Olivares como «Alguacil Mayor» y «Juez-Oficial perpetuo» de la Casa, se truncó el sano comportamiento anterior; los cargos concedidos a Olivares no sólo lo fueron arbitrariamente, sino con carácter hereditario, con derecho de venta en favor de tercero, y con el privilegio de poder nombrar un sustituto que desempeñara por él el cargo (contando con la aprobación del Consejo de Indias). Además, y en tanto que «Alguacil Mayor», recibió la facultad de nombrar por sí a los alguaciles de la Casa y al carcelero.

[48] Tal derecho de toneladas alcanzaba a 1 1/2 reales de plata por cada tonelada de carga despachada. Posteriormente, en 1681 se amplió a 96 reales de vellón por tonelada, con destino al sostenimiento de una Escuela de navegación en Sevilla, llamada el Seminario en San Telmo. (Haring: *Op. cit.*, pág. 109-111.)

Continuando por esta vía de desvirtuación de la profesionalidad y capacidad de los funcionarios de la Casa, Felipe IV, en 1637, comenzó a nombrar jueces-oficiales *supernumerarios,* como sucesores futuros de los titulares. Seis años más tarde, y en esta misma línea de actuación, el monarca concedió al Conde de Castrillo el nombramiento de «Alcaide y guarda Mayor», «Juez Oficial perpetuo» y «Juez Conservador de la Lonja», con atribuciones para nombrar personalmente a todos los porteros y recaudadores de Avería de la Casa.

La acción fiscal de la Casa de la Contratación

Primerísima función a cargo de los jueces-oficiales de la Casa fue la que una Cédula de 1554 definía como «el buen recaudo de la Hacienda» con respecto a los asuntos americanos. Por ello dependió de la Contratación y de sus oficiales el cuidar de la recaudación de los derechos impositivos que el tráfico con las Indias generaba, al igual que atender a los gastos oficiales que se producían a causa de los descubrimientos y colonización de los nuevos territorios.

En cuanto a la recaudación aduanera, en principio el tráfico con América estuvo liberado en la península de gravámenes o tributos. Desde 1497 a 1543 los productos importados de las Indias estuvieron francos de contribución. Del mismo modo, los aprovisionamientos remitidos desde España al Nuevo Continente gozaron de franquicia impositiva, ya que al quedar exentas «las cosas para proveimiento y sostenimiento», prácticamente este concepto abarcaba la totalidad de lo enviado para la subsistencia de los primeros colonizadores.

Sólo a partir de 1543 terminó aquella dispensa de derechos sobre el tráfico. Desde esa fecha, en España, las mercancías y artículos con destino a América pagaron un 2,5 por 100 de *almojarifazgo* [49] a su salida, en tanto que los productos coloniales, al llegar a la metrópoli, se gravaban con un 15 por 100 (el 15 por 100 de almojarifazgo y el 10 por 100 de *alcabala)* [50].

En América el pago aduanero se reducía a un 5 por 100 de almojarifazgo, que era percibido al desembarcarse las mercancías metropolitanas en las Indias.

Posteriormente, en 1566, por cédula de 29 de mayo, se incrementaron los gravámenes en el comercio ultramarino. En España, a la salida de los géneros para América, los derechos del almojarifazgo se elevaron hasta el 5 por 100, mientras que los productos coloniales continuaron pagando a su entrada en la península los anteriores gravámenes (5 por 100 de almojarifazgo y 10 por 100 de alcabala).

En América también aumentaron las percepciones fiscales: las mercancías procedentes de la metrópoli pasaron a pagar el 10 por 100 de almojarifazgo cuando eran

---

[49] El *almojarifazgo* era un impuesto aduanero, de origen musulmán, que conservó su nombre y vigencia en Andalucía después de la conquista de la cuenca del Guadalquivir por Fernando III el Santo. Suponía un gravamen «ad valorem» similar al percibido en los puertos de Castilla por los llamados «dezmeros».

[50] La *alcalaba* era un impuesto «ad valorem» sobre las ventas de cualquier bien, mueble o inmueble y que constituyó un recurso ordinario de la Hacienda Real castellana a partir del siglo XV, consistiendo, generalmente, en la percepción del vigésimo (5 por 100) del valor de la cosa vendida. El nombre derivaba del árabe al-qabala (=la gabela).

desembarcadas, y los productos coloniales remitidos a la península comenzaron a satisfacer un derecho de exportación del 2,5 por 100, el cual era cobrado en los puertos americanos a su salida.

Esta evolución contributiva la vemos claramente reflejada en el siguiente cuadro referido a *«Exportaciones»* e *«Importaciones»* desde España:

	Año 1497 (%)	Año 1543 (%)	Año 1566 (%)
1. EXPORTACIONES			
(Remesas hacia América):			
— Almojarifazgo pagado en España	0,0	2,5	5,0
— Almojarifazgo pagado en América ...	0,0	5,0	10,0
Total gravamen sobre exportaciones	0,0	7,5	15,0
2. IMPORTACIONES			
(Remesas desde América):			
— Almojarifazgo pagado en España	0,0	5,0	5,0
— Alcabala pagada en España	0,0	10,0	10,0
— Derecho de salida pagado en América	0,0	0,0	2,5
Total gravamen sobre importaciones	0,0	15,0	17,5

(FUENTE: Elaboración propia sobre datos de Haring.)

Estos derechos de aduana, característicamente «ad valorem» (o calculados sobre el valor del género) sufrieron posteriormente recargos y cambios en los modos de exacción. A ello se unió también la percepción de impuestos sobre el peso de la carga transportada, es decir, los llamados impuestos de «toneladas». Así, desde 1608 se gravó con un derecho de uno y medio reales de plata cada tonelada de carga, con la finalidad de sostener la Universidad de mareantes o hermandad de la marinería en la navegación a las Indias. En 1642 se creó un nuevo derecho de tonelaje llamado de «registro suelto», que afectaba a la carga de los navíos que hacían la travesía atlántica al margen de las flotas y del destino de éstas (Cartagena de Indias, Portobello o Veracruz) y se dirigieran, de forma autorizada, a otros puertos americanos. Este gravamen, según el puerto de destino del navío, oscilaba entre uno y dos ducados por tonelada de carga. También, dentro de estos impuestos de menor cuantía, cabe mencionar otro derecho de toneladas llamado de «extranjería», creado en 1681, y que imponía el pago de tres ducados de plata por tonelada de carga transportada en barcos extranjeros y que hubieran sido autorizados para participar en el tráfico americano (consecuencia, sin duda, del declinar de la capacidad del transporte hispano en tripulaciones y construcción naval). Finalmente, también el impuesto de «San Telmo» era un gravamen de

toneladas que se satisfacía para, con su rendimiento, sostener la Escuela de náutica de San Telmo de Sevilla (vid. nota 48).

Ya en el siglo XVIII, y después de asentada la Casa de la Contratación en Cádiz, se dictó la Ordenanza de 15 de abril de 1720, llamada «Real Proyecto», por la que se varió el sistema de toneladas, pasando a estimarse como medio de cálculo del valor impositivo el llamado «palmeo», o sea la estimación por pies cúbicos. Dicha ordenanza establecía también que la percepción de los impuestos se llevara a cabo en Cádiz y no en América, por lo que el almojarifazgo de entrada en Indias y el derecho de salida de los productos americanos antes satisfechos en América pasaron a ser cobrados en Cádiz, con lo que aquellos ingresos fiscales obtenidos en América fueron radicados en la península.

En 1765 quedó en suspenso el sistema de «palmeo», y se volvió a los derechos «ad valorem», basta que el reglamento de libre comercio entre España e Indias de 1778 modificó el sistema que gravaba el tráfico ultramarino. Ambos métodos de estimación no fueron rigurosos: por ello, en una cuantificación del intercambio entre el antiguo y el Nuevo Mundo que tenga por base de cálculo los datos sobre derechos aduaneros, ha de tenerse en cuenta que la valoración en España de las mercancías sujetas a almojarifazgo se realizó, habitualmente, sin que se llevara a cabo la inspección directa de la carga y sin que ni siquiera ésta fuera desembalada, efectuándose el cálculo del gravamen sobre una declaración jurada del mercader acerca de la clase y calidad de los géneros, lo que si bien agilizaba la expedición de los envíos, evidentemente posibilitó irregularidades en la conducta de los comerciantes [51].

En América, los funcionarios de la Real Hacienda destinados en los principales puertos de las Indias realizaban la valuación de las mercancías, calculando sobre los precios locales y cuidando de no perjudicar ni lo ingresos por almojarifazgo, ni los intereses de los comerciantes. Con el tiempo, los jueces de las audiencias locales actuaron como asesores, a esos efectos, de los funcionarios de la Hacienda Real (tesoreros, factores y contadores).

Completaban las funciones recaudadoras encomendadas a la Casa de la Contratación el percibir los ingresos del llamado arbitrio de «Infantes», consistente en el uno por ciento sobre las mercaderías de Indias, que aunque implantado con carácter extraordinario en 1532 quedó convertido en permanente desde 1536; igualmente, y según las circunstancias en que se hubiera realizado la captura, la Casa participaba, en nombre del monarca, de 1/5 a los 3/5 del valor de los apresamientos hechos en la mar; del mismo modo que también se hacía cargo de lo correspondiente a la Corona por las penas pecuniarias impuestas en castigo de *descaminos* o fraudes en el registro. A partir de 1579 la Casa de la Contratación asumió además la cobranza de «alcabalas», «almojarifazgo», «salinas» y «rentas de naipes» en Andalucía, a cuya percepción fiscal se añadieron posteriormente la de los fondos que por orden del monarca «tomó a

[51] Señala Haring que no sólo los mercaderes, sino la Casa de la Contratación y la Corona fueron partidarios de la somera inspección de las cargas con destino a América, dado que el posible perjuicio fiscal que de ello se derivase era menor que el que causaba en el mercado americano el retraso en las expediciones.

tributo la ciudad de Sevilla» y, en 1626, «el donativo con que había servido» aquella ciudad [52].

Vemos, consiguientemente, que las funciones fiscales y de custodia de fondos a cargo de la Contratación fueron una tarea esencial de la Casa. Pero al margen de las recaudaciones directamente percibidas con destino a la Hacienda Real y de aquellas gabelas o derechos que, como los de San Telmo y de la Universidad de mareantes, tenían otra específica finalidad, la Casa de la Contratación tuvo a su cargo la gestión de un impuesto (su recaudación y aplicación) que fue consubstancial al tráfico americano: el llamado impuesto de *Avería*.

Este impuesto tenía por finalidad sufragar los gastos de escolta y protección de la navegación indiana. Era de cuantía variable: en cada expedición de flota se prorrateaban aquellos gastos entre el valor de la carga protegida, siendo computadas a estos efectos tanto las mercancías propiedad de particulares como los géneros y caudales de pertenencia real. Era, por tanto, un gravamen de general aplicación y de costo variable, dependiente del valor de lo transportado en cada flota, si bien fue generalmente muy oneroso, lo que motivó que en muchas ocasiones se practicaran envíos de contrabando para eludir su pago, constituyendo un pesado lastre para el comercio con las Indias.

El cobro del impuesto de «Avería» fue realizado habitualmente por la Casa de la Contratación, aunque en algunas ocasiones la recaudación del mismo fue objeto de arriendo. En 1660 fue cambiado el sistema, siendo desde entonces costeados los gastos de escolta marítima mediante una cuota fija anual, cuyo importe debía ser satisfecho obligatoriamente por el comercio andaluz y el de las regiones americanas más desarrolladas. Finalmentre, ante la renuencia y dificultades para hacer efectivas tales percepciones, la Corona hubo de asumir directamente los gastos de protección del tráfico transatlántico, por lo que al quedar suprimida la «Avería» quedó abolido igualmente el «registro de venida», cuya existencia estaba determinada por la de aquella.

La «Avería», pues, en tanto tuvo vigencia, gravó las exportaciones e importaciones de géneros, el envío de caudales y el transporte de las personas; su origen obedeció a la necesidad de garantizar la seguridad de bienes y pasajeros [53], y su supresión no vino determinada por la desaparición del peligro, sino por lo negativo de su mantenimiento como gravamen sobre el tráfico y las dificultades de hacérselo sufragar a los comerciantes de ambos continentes ante la permanente y creciente práctica del corso y la piratería, convertidas en formas habituales de participación en los beneficios extraidos del Nuevo continente de los países europeos que no habían protagonizado los grandes descubrimientos geográficos realizados por los pueblos ibéricos.

En cuanto al nombre de ese impuesto (*«Avería»* o *«Haberia»*) parece que obedeció

---

[52] PIERNAS HURTADO, J.: Cif. Veitia Linage: *Op. cit.*, lib. I, pág. 75.

[53] En 1521, tras la pérdida de dos carabelas que traían caudales de Indias, se ordenó la actuación de una pequeña escuadra encargada de patrullar las aguas del cabo San Vicente, estableciendo el monarca que el gasto de esa armada se costease a expensas de un impuesto sobre todos los barcos, mercaderías y metales procedentes de América o Canarias. Posteriormente, a instancias de los mercaderes, esa armada tuvo carácter permanente, siendo sostenida mediante un impuesto sobre el comercio de ultramar. (Haring: *Op. cit.*, pág. 88; Cif. Herrera: *Década 3.ª*, lib. I, cap. 14.)

a la precisa significación de sus finalidades. Recuerda Piernas Hurtado que, según Solórzano, «llamóse así (*"Haberia"*) del término *haberes,* porque sirve para conservar los de los comerciantes, aunque también pudiera entenderse (*"Avería"*) como reducción o menoscabo que sufren los cargamentos»; evidentemente ambos rasgos coincidían en un impuesto que el propio Solórzano definía como: *«pago de la seguridad* que daban los galeones, al que se agregaba para su reparto el valor de las averías o *daños que en la navegación sufrieran las mercaderías».* Haring se inclina por esta segunda acepción, pues supone que la palabra «Avería» venía derivada del término árabe que significa daño o pérdida [54].

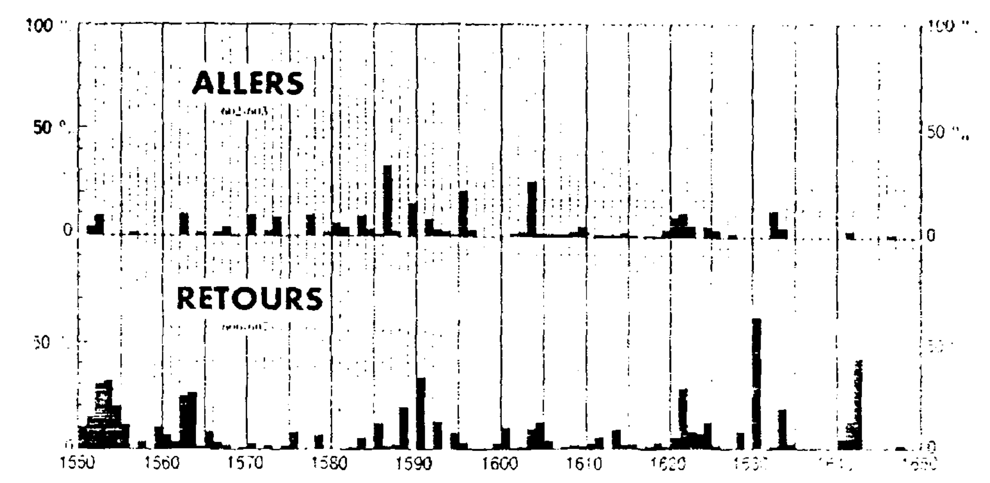
La evidente ineficacia del patrullaje marítimo como método para reprimir las crecientes actividades del corso enemigo llevó a la supresión de la armada que tenía a su cargo la vigilancia del triángulo Canarias-Azores-Cabo de San Vicente, sustituyéndola por un sistema de escolta permanente y de navegación en convoy. Ello supuso, como hemos señalado, que desde 1552, por ordenanza de la Casa, se estableció que en la derrota transatlántica la salida de flotas anuales escoltadas por la armada se hacía obligatoria, quedando convertida desde entonces la «Avería» en una contribución regular frente a la cual no se aceptaban exenciones generales, ni particulares, ni privilegios de ningún tipo, ya que incluso los géneros, caudales o lingotes de metal precioso pertenecientes a la Corona estaban sometidos al pago del impuesto. El cálculo del importe de la «Avería» se hacía para todos sobre unas mismas bases y según estimación llevada a cabo por los funcionarios de la Casa de la Contratación asesorados por el prior y cónsules del consulado de mercaderes de Sevilla. Todo pasajero era también sujeto pasivo de aquel impuesto por la protección de su persona, cualquiera que fuese su condición y categoría, desde los virreyes y jerarquías eclesiásticas hasta los servidores que pudieran acompañarles, siendo su cuantía de 20 ducados por viajero. En el caso de que la recaudación por «Avería» excediera del costo de la misma, posteriormente se reintegraba a los mercaderes y pasajeros la proporción correspondiente a su aportación.

La recaudación y aplicación de los fondos de la «Avería» fue inicialmente una competencia conjunta de los tres oficiales de la Casa, pero el incremento de las tareas derivadas de su administración exigió que, desde mediados del siglo XVI, hubieran de delegarlas en un diputado contador que comenzó a actuar rindiendo cuentas ante los tres oficiales y bajo su control. Finalmente, la complejidad creciente en la gestión de la «Avería» llevó a que el diputado contador tuviera que ser asistido por cuatro contadores de avería, integrando los cinco el llamado Tribunal de Contaduría de Averías, que acabó asumiendo, como ya dijimos, unas cada vez más amplias funciones, convirtiéndose la Contaduría de Averías en la más importante de las contadurías de la Casa de la Contratación.

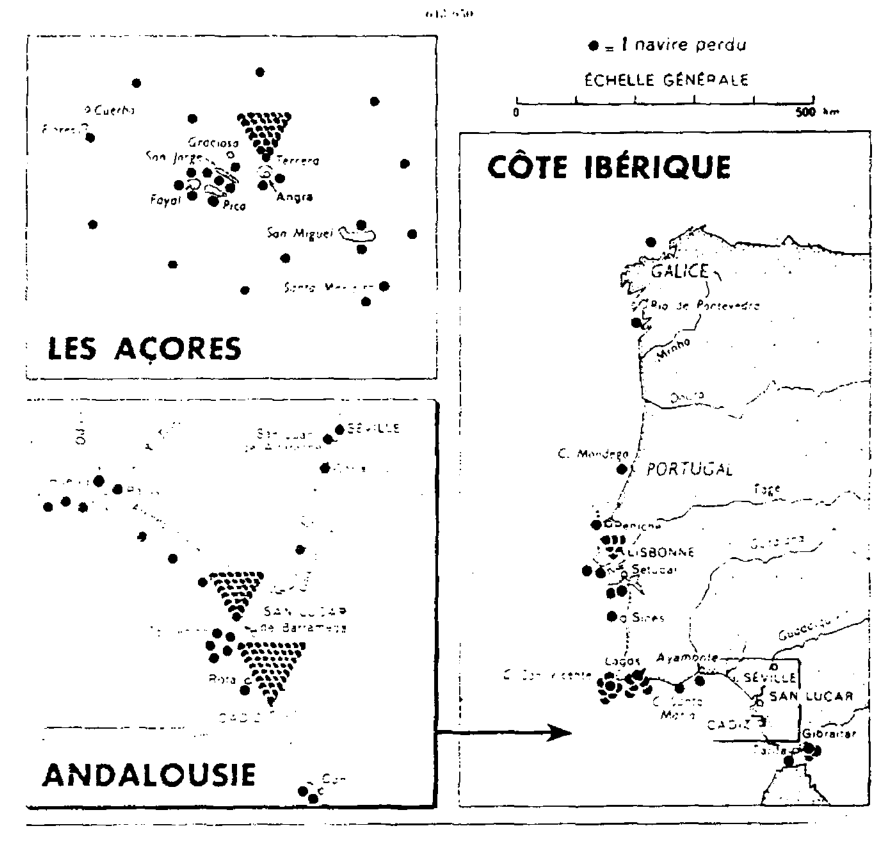
Las normas aplicadas para la recaudación y pago de la «Avería» fueron codificadas en 1573 y tuvieron continua vigencia excepto en los períodos en que, mediante contrato, fue arrendada su administración a asentistas particulares. Según Haring, el primer acuerdo de arriendo tuvo lugar en 1591, siendo el propio consulado de

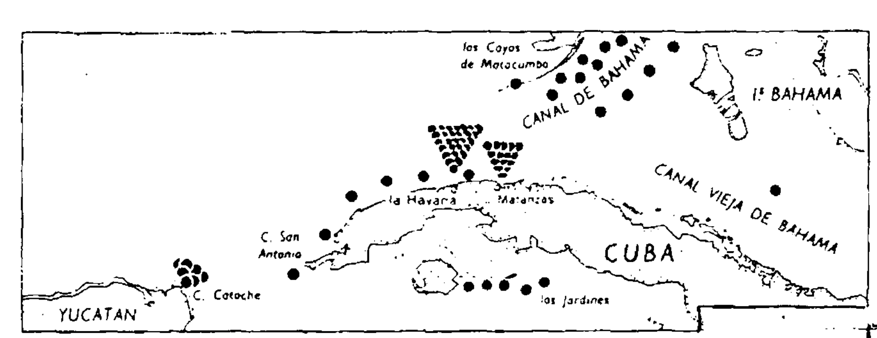
[54] HARING, C. H.: *Op. cit.,* pág. 86-nota.

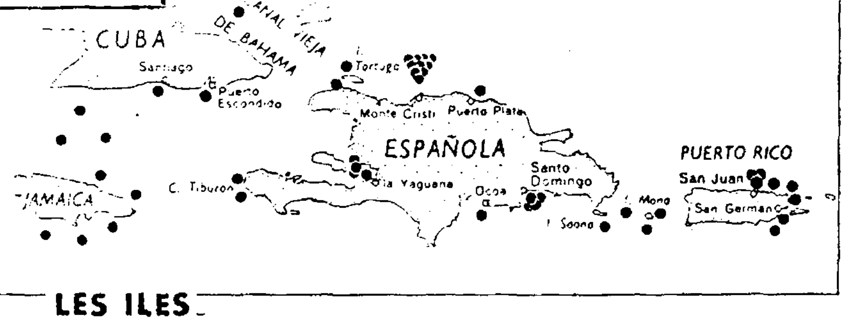
(1) POURCENTAGE DES PERTES PAR RAPPORT AU TRAFIC TOTAL



(2) DÉTAIL DES PERTES DE NAVIRES DE 1550 A 1650







(1) Porcentaje de pérdidas con referencia al tráfico total (idas y retornos).

(2) Detalle de las pérdidas de navíos de 1.550 a 1.650 (en las Azores, costa ibérica y en las Antillas).

Fuente: P. Chaunu *«Séville et l'Atlantique»)*.

mercaderes de Sevilla el asentista [55], reiterándose el contrato en 1598, 1602 y 1608. Poco después, a partir de 1614, se volvió al antiguo sistema de gestión y, nuevamente, desde 1618 se restableció el arrendamiento de la «Avería» hasta 1640 en que los asentistas quebraron, con lo que finalizó tal sistema para su sostenimiento.

La eficacia en la gestión de aquel impuesto y la moderación de sus repercusiones dependían de que su aplicación fuera general y correcta y que no existiese posibilidad de que mercancías de contrabando eludiesen su pago. Sin embargo, esto no se logró: el aumento en el coste de la «Avería» se produjo al ampliarse las prácticas contrabandistas, con perjuicio de quienes satisfacían correctamente el impuesto y pese a la sanción de confiscación de la carga que se imponía a los infractores.

La posibilidad de eludir el pago de la «Avería» dependía de la existencia de fraude en los registros; de aquí la importancia que tuvo esta documentación y el que se fiscalizaran por la Casa de la Contratación los embarques de las mercancías que tenían que ser registradas. En el tráfico hacia el Nuevo continente, efectuadas las declaraciones de carga y cerrado el Registro, tanto el cargamento como la documentación que lo amparaba habían de presentarse inalterados ante los empleados de la aduana en el puerto de destino, quienes expedían recibo acreditativo de tal circunstancia y de la carga recibida, el cual había de ser devuelto a la Casa de la Contratación al regreso de la nave a la península.

En los envíos con destino a España, la vigilancia aún era más estricta. Los registros de carga, expedidos por duplicado, debían firmarlos los funcionarios de la Hacienda real en el puerto americano de embarque. A la llegada a la península nada podía ser desembarcado sin permiso de la Contratación y la totalidad del oro, plata, perlas y piedras preciosas, quienquiera que fuera su consignatario, tenía que ser necesariamente depositado en la Casa antes de que ésta hiciera entrega de ello a los propietarios. La razón de que los registros se hicieran con copia era el garantizar la mayor seguridad en cuanto a eventuales reclamaciones por daños, pérdidas o a efectos de seguros, por lo que, además del Registro que viajaba en cada nave amparando la carga transportada, otro duplicado de aquella documentación se embarcaba en otro navío que emprendiera también el mismo rumbo.

En definitiva, pese a que los registros no garantizaron un pleno éxito en su intento de control del tráfico con América y en evitar los envíos clandestinos, el sistema sirvió a la Casa de instrumento determinador para la percepción de los gravámenes y derechos aplicables sobre aquel comercio.

En 1644, tras la quiebra de los asentistas de la «Avería», producida cuatro años antes, el monarca (Felipe IV) se comprometió a que el creciente costo de aquel impuesto nunca excediera de un 12 por 100 sobre la carga registrada, supliendo la Hacienda real la diferencia que pudiera surgir respecto a su cuantía total. En 1660, como hemos señalado, se suprimió la «Avería», pasándose a financiar aquel servicio de escolta mediante una suma fija que anualmente tenía que pagar el comercio andaluz y el indiano, además de una aportación de la Hacienda real, importes que fueron modificados en 1667 y que quedaron establecidos según se indica en el cuadro siguiente:

---

[55] El Consulado ofreció contribuir, a cambio del asiento de la «Avería», con 80.000 ducados con lo que mantener una armada de diez galeones y cuatro pataches. (Haring: *Op. cit.*, pág. 99).

	Ducados
Comerciantes de las provincias del Perú	350.000
Comerciantes de las provincias de Nueva España	90.000
Comerciantes de las provincias de Nueva Granada y Cartagena	29.000
Comerciantes de las provincias de Andalucía	171.000
Aportación de la Hacienda real	150.000
TOTAL	790.000

(FUENTE: C. H. Haring, *op. cit.*, pág. 103.)

Ello nos hace ver que la aportación de los mercaderes peruanos se fijaba en el 44,2 por 100 del total; que los comerciantes de Nueva España contribuían con el 11,4 por 100; que los de Nueva Granada y Cartagena sólo aportaban el 3,7 por 100; los andaluces lo hacían con el 21,7 por 100; y que, finalmente, la Hacienda real suplía el 19 por 100 restante de la cifra total. Ello —y con referencia a dicha fecha— facilita unos datos bastante expresivos del distinto desarrollo de las regiones americanas (tanto como productoras de metales preciosos como consumidoras de manufacturas y de su capacidad de autoabastecimiento o dependencia de los suministros hispanos), así como de las limitaciones del propio mercado. Igualmente se patentiza la importancia de la aportación de la Corona a los costos de la seguridad del tráfico con las Indias, aunque no hay que olvidar que en ocasiones las naves de guerra equipadas con cargo a aquellas contribuciones del comercio y del monarca, fueron empleadas en actividades bélicas que nada tenían que ver con la escolta de mercancías.

Mientras subsistió la «Avería», los agobios de su Contaduría para sufragar su costo no fueron una excepción: a ello vino unida la general escasez de recursos que conocieron las cajas de la Contratación por la insaciable succión de fondos llevada a cabo por la Corona y que se había iniciado en los reinados de Carlos V y Felipe II.

En la Casa de la Contratación no hubo unidad de caudales en la Tesorería, pues existieron, además de la caja de la Hacienda real, otras seis cajas que recogían los fondos de la «Avería», «Ausentes y depósitos», «Bienes de difuntos», «Almojarifazgo de Indias», «Alcabalas y rentas de Andalucía» y «Cruzada» [56]. A esta dispersión de cajas correspondía la inexistencia de una contabilidad única —aunque la Contaduría de Averías asumía casi todas las funciones—, pero esa diversidad contable se compensaba con la obligación, por parte del juez contador, de llevar un libro en el que consignaba la relación entre las diversas cuentas parciales y en el que «asentaba todo el caudal que recibiera el Tesorero».

Como ya quedó indicado, la seguridad en la custodia de los fondos depositados en la Casa de la Contratación venía garantizada por la práctica de estar en poder de cada uno de los tres jueces-oficiales sólo una de las tres distintas llaves de la «Sala del

[56] Los caudales de «Cruzada» procedían de la expedición de bulas en América, y su liquidación se efectuaba a través de la Comisaría General de Cruzada.

Tesoro». Además, periódicamente, se realizaba un arqueo (obligatoriamente todos los años el día 2 de enero) y a partir de las resultas del mismo se tomaban cuentas al tesorero, quien debía presentar «ordenadas y juradas» las relaciones de ingresos y pagos efectuados desde la revisión anterior.

Las continuas necesidades de la Corona incidieron en la disposición de los fondos custodiados en la Contratación. La Casa no obedecía más órdenes que las del monarca, recibidas por intermedio del Consejo de Indias [57]; así, una vez determinados los caudales que eran de pertenencia del Tesoro, según acuerdo entre el Consejo de Indias y el de Hacienda, éste —una vez deducido lo correspondiente a la aportación del fisco en los gastos de «Avería»—, giraba contra la Casa por el importe resultante, libramientos que el tesorero de la Casa tenía la obligación de atender.

No obstante, los apuros pecuniarios del monarca impidieron, en ocasiones, respetar la distinción entre los diferentes fondos custodiados en la Casa, por lo que al disponer indistintamente de ellos, según las necesidades del momento, se produjo la existencia de créditos, adelantos y deudas de unas cajas con otras. Los agobios de la Hacienda real y las crecientes necesidades de la «Avería» forzaban constantemente a recurrir a las disponibilidades de fondos distintos, y así dice Veitia que en el año 1561 la «Avería» era deudora de «Bienes de difuntos» en cerca de cuarenta millones de maravedíes, y que sólo desde 1629 a 1632 ascendía lo detraído de estos mismos fondos más de cien millones de maravedíes [58].

La Corona, pese a la cuantía y regularidad de las remesas que hacían las cajas de ultramar —inicialmente se nutrían de los derechos de regalía sobre las minas, que después fueron completadas con los excedentes de las contribuciones obtenidas en América una vez cubiertas las necesidades de aquellos territorios [59]—, tuvo frecuentemente que acomodarse a una recepción de sumas menores de las que precisaba en sus agobios financieros. Por ello aquella disposición de fondos que no pertenecían a la Hacienda real constituyó una práctica frecuente, que incluso ocasionaba la incautación de riquezas propiedad de pasajeros y comerciantes mediante la adjudicación a la Hacienda, por orden real, de los bienes de particulares que llegaban en las flotas.

Piernas Hurtado confirma la frecuencia de estas requisas al mencionar cómo, «sin haber hecho investigación alguna especial», él podía dar noticia de las siguientes cantidades tomadas por la Hacienda a particulares en flotas y galeones, en los años que se expresan:

---

[57] Señala Piernas Hurtado que la Casa de la Contratación, en cuanto a los ramos especiales que administraba, no sólo dependía del Consejo de Indias, sino «también del Consejo de Hacienda, de la Comisaría General de la Cruzada y de la Junta del Donativo, a disposición de los que debían tener los fondos que, previa la liquidación oportuna, reconocía el Consejo de Indias que eran de la pertenencia de aquéllos.»

[58] VEITIA LINAGE, J.: *Op. cit.*, lib. I, cap. XII, pág. 80.

[59] Se exigía a los agentes de la Hacienda en América la remisión a Sevilla «en cada un año todo el dinero, plata y oro que tuvieran en su poder».

Año	Ducados
1523	300.000
1535	800.000
1538	500.000
1553	600.000
1555	468.000
1629 (1)	1.000.000
1630	500.000
1632	200.000
1638	500.000
1649	1.000.000

(1) En 1626 se apropió la Hacienda de 160 barras de plata que pudieron salvarse del naufragio del galeón «Santa Margarita», que pertenecían a varios particulares.

(FUENTE: J. Piernas Hurtado, *op. cit.*, pág. 38.)

Algunas veces aquellas exacciones afectaron solamente al oro, plata, perlas y piedras preciosas, pero dicho autor señala cómo «en otras ocasiones se tomaron mercaderías de todas clases, y siempre se dieron en pago a los despojados *juros* [60] que no había luego manera de hacer efectivos».

Tan expeditiva fórmula de aportar recursos a la Hacienda real se mantuvo pese a las protestas y lamentaciones de los afectados, siendo la Casa de la Contratación la encargada de llevar a cabo aquel despojo, aunque en opinión de Piernas Hurtado tales requisas las cumplía con evidente renuencia y falta de voluntad, por lo que Carlos V, desde Yuste, escribía a Felipe II para advertirle que *le estaban robando* en Sevilla, al no actuar la Casa en las incautaciones con el rigor deseado por el monarca [61]. El malestar y descrédito causado por esta conducta de violencia directa sobre el tráfico y caudales particulares hizo que posteriormente se abandonara aquella práctica, si bien se compensó mediante la elevación de los arbitrios y gravámenes que afectaban a los fondos que venían de las Indias con destino privado, haciéndolos subir hasta el 25 por 100 de los mismos.

A partir del siglo XVIII, con la creación del Ministerio de Hacienda y de la Secretaría o Ministerio de Indias y Marina, se reorganizó el sistema en lo referente a los caudales americanos: en 1713 se acordó que los ingresos reales procedentes de Indias quedaran a cargo de una Junta exclusivamente integrada por seis consejeros

[60] Los *juros* constituyeron un sistema de allegar fondos con los que hacer frente a las atenciones urgentes de la Corona, puesto en práctica por la Hacienda castellana desde la época de los Reyes Católicos. Suponía la enajenación de una parte de las rentas reales que quedaba comprometida por unos censos que recibían aquel nombre *(juros)* y eran la garantía que aseguraba al prestamista (forzoso en este caso), la percepción de unos réditos anuales del diez por ciento de la suma prestada. Los *juros* representaron la creación de una deuda pública cuyos intereses fueron una carga onerosa para los recursos regios, por no hablar de su amortización que resultó generalmente imposible.

[61] PIERNAS HURTADO, J.: *Op. cit.*, pág. 38. El problema de las angustias pecuniarias del Emperador ha sido magistralmente estudiado por don Ramón Carande en *Carlos V y sus banqueros* (Madrid, 1943-67, tres vols.).

(tres procedentes del de Hacienda y tres del de Indias), con inhibición de los respectivos consejos. Tal reforma supuso para la Casa el que la «Tesorería de la Contratación» quedara reducida al mero papel de una «Depositaría de derechos reales de Indias», con sede en Cádiz.

Esta merma en las facultades de disposición de los fondos por parte de la Casa de la Contratación implicó perder su régimen particularizado, para quedar sujeta al de uniformidad. En 17 de abril de 1752, se dispuso «que todos los caudales que con cualquier título entrasen en la *Depositaría de derechos reales de Indias,* se distribuyesen del mismo género que los demás de la Hacienda de España», y aunque por decreto de 26 de agosto de 1784 [62] se exceptuaron de este tratamiento general «los gastos extraordinarios» (entre los que se incluyeron los que tuvieran la Casa de la Contratación y el Consejo de Indias, en el gobierno de América); de hecho la cuenta de los depositarios de caudales de Indias en Cádiz se incorporó a la de los tesoreros generales hasta la supresión de la Casa.

Hemos visto, pues, cómo el intervencionismo estatal —característico de la política económica mercantilista— contó en España con un instrumento enormemente complejo y abigarrado: la Casa de la Contratación de las Indias, cuyo funcionamiento y finalidades queda reseñado sucintamente.

Por otra parte, desde el punto de vista del pensamiento económico, se atribuye al mercantilismo el situar como centro de su preocupación y motor de sus acciones la búsqueda de respuesta al siguiente interrogante: «¿Cómo enriquecer al príncipe?» En el caso de España, para sus autoridades, los tesoros, materias primas y la potencialidad aparente del mercado americano ofrecían dicha posibilidad de enriquecimiento y trataron de conservarla celosa y exclusivamente: a los mercantilistas sólo les preocupaba el enriquecimiento de su propio Estado, no el compartir el bienestar haciéndolo extensivo a los demás.

Desde esa actitud tuvieron el criterio de que el poder nacional sólo podía incrementarse a expensas de debilitar el de los otros estados, por lo que al transferir esta idea al ámbito de lo puramente militar —determinante en la época—, llegaban a la conclusión de que la correlación *riqueza-fuerza-poder* era plenamente actuante y base de toda aspiración hegemónica, ya que la riqueza (la posesión de metales preciosos) era el arma más poderosa, pues permitía levantar y sostener ejércitos y armadas.

Con el descubrimiento americano, para la España de la Edad Moderna la posibilidad de obtener «riqueza» se ofreció por una doble vía: una, aumentando la explotación de los recursos en metales preciosos de las Indias; otra, a través del control del comercio que permitiese obtener una «balanza mercantil favorable». De aquí el primordial papel jugado por la Casa de la Contratación, de 1503 a 1790, en la consecución de aquel objetivo.

Sin embargo, ¿respondieron los logros obtenidos al fin ambicionado? Todavía no está plenamente establecido un balance de resultados que determine la realidad de las ganancias conseguidas por España en su empresa americana. En este sentido Piernas Hurtado [63] aventura la opinión (basada en datos de Humboldt respecto al destino de

[62] *Ibídem: Op. cit.,* pág. 39.

[63] *Ibídem: Op. cit.,* pág. 54.

las rentas de Nueva España de 1766 a 1790, es decir, en la última etapa de la vida de la Casa), que la Tesorería mejicana invirtió el 88 por 100 de cuanto recaudó aquellos años en atender a la propia obra colonizadora —pago de *situados* en favor de gastos en Cuba, Puerto Rico, Luisiana y Caracas— y que la metrópoli no tomó para sí más que el 12 por 100 restante, siendo así «con tanta injusticia tachada de codiciosa»; para concluir con las siguientes palabras: «... si, además, se comprueba que aun siendo muy considerable la riqueza que ganamos en América no fue tanta como se pondera para aumentar nuestro *cargo* (debe), y, por otro lado, se demuestra que la mayor parte de aquellos recursos ha de figurar luego en la *data* (haber) de esa cuenta..., pues se invirtió en la colonización y en favor de territorios que costaban mucho más de lo que ellos producían, entonces quedarán sin motivo ni apariencias de razón las injusticias que nos condenan.»

OVIDIO GARCÍA REGUEIRO
Martínez Izquierdo, 30.
28028 MADRID

El físico

A Eugenia y Jorge, siempre

«Nada hay que pueda hacer más daño al saber humano que mezclar las ciencias, y lo que es de filosofía natural tratarlo en metafísica y lo que es de metafísica en filosofía natural.»

(HUARTE DE S. JUAN)

Tres pasos si el andar es natural, despreocupado; hasta seis cuando se torna cauto y reflexivo. Girando por todo el perímetro, en tanto se arrastran los dedos de la siniestra por las piedras llorosas, se pueden medir hasta nueve varas, a las que en justicia debieran sumarse las casi tres ocupadas por el lecho.

En la primera jornada siempre parecen ajenos nuestros males: tú eres un espectador más de tu desdicha. Unicamente tras la vigilia que sigue al sueño, si es que tal nombre puede darse al que en el anciano es imagen de la muerte, tan sólo tras ese sueño, digo, comprendes que el infortunio ha caído sobre tus cansadas espaldas. Inquieto, perdido del todo el sosiego, recorres una vez y otra el húmido y angostísimo habitáculo que fortuna ha dispuesto te sirva de morada. Aún tienes alguna esperanza, por menudilla que sea, de salvación, puesto que diriges los ojos al pasillo tenebroso, en pos de los cuales van el deseo y el ánima toda. En esto y en levantarte y acostarte, en tumbarte y erguirte del mísero jergoncillo para reiniciar tus malandados pasos, ocupas las horas del que crees segundo día. Apenas pruebas bocado y si, con harta frecuencia, te echas el jarrillo a pechos, más es por sentir pasar los minutos que porque el organismo lo demande. Minutos, horas, tiempo... y qué hueras suenan estas voces en la penumbra de los hachones y en el aire empapado y ruin de estos muros.

Por hacer alguna cosa, por sentirme aún con vida, grito. Mi voz cascada, como de anciano que es, piérdese hacia los confines donde habita la vida. Porfío en mis alaridos, luchando con los falsetes, y, al fin, emerge el carcelero de las sombras, abre el cancel de hierros y me apremia con razones destempladas: qué se me ofrece, acaso estoy indispuesto, es que deseo hacer una declaración... Por no enfadarle, le suplico me diga cuál sea el día de hoy o, al menos, si es de mañana o se ha puesto ya el sol.

Rudo y sanguíneo es el mazmorrero, y si no me zarandea de malas maneras, cual a un gozquecillo impertinente, débese, sin duda, al respeto que le inspiran mis canas y a cuantas palabras amables le dirigiera yo cuando, en tiempos menos oprobiosos, visité estas zahurdas como hombre libre. El pobre diablo, bellaco al fin, limítase a contestarme de malos modos que los relojes no funcionan a la sombra, e incluso osa amenazarme, si vuelvo a escandalizar, con los grilletes, la mordaza y el pie de amigo.

Vuelvo a recorrer mil y una vez mi cubil: a pies enjutos, a pasos quedos, en diagonal,

sorteando una baldosa sí y otra no... Este mísero anciano debe componer una imagen grotesca jugando en la penumbra, como un chicuelo, a la rayuela. Con la ropilla larga y severa, tiritando bajo el ferreruelo y tocado con el sombrero de tafetán, debo hacer un lindo papel de bufón loco, o de león enjaulado y decrépito cuyos rugidos se escapan por sus encías desdentadas. Que el hombre pueda caer tan bajo para no respetar siquiera su propia barba encanecida.

Me detengo en los sillares de las paredes, que rezuman agua cual un hígado opilado; los araño con mis largas uñas hasta que se quiebra la del meñique. Como, según dicen, no existe mal que por bien no venga, mis borrajeos y consecuente quebradura me han dado una idea: mañana solicitaré del guardia recado de escribir y de esta manera ocuparé mis largos ocios. Otrosí que la soledad no me resultará tan ingrata. Más animado por estos propósitos, estiro mis huesos y los pellejos que los cubren en este humilde pesebre.

Lo peor de la senectud es que se duerme muy poco. Más bien se diría que velamos de continuo, incluso cuando creemos reposar. Tal vez sea que intentamos aferrarnos a una vida que por todos los poros se nos escapa, alertas siempre porque la muerte no nos sorprenda en el letargo, empeñados en mantener un fuego helado, para qué, Dios mío, para qué. ¿No sería, acaso, mucho más confortable que, perdidos los sentidos, nuestra alma se fuese ensoñeciendo y sólo recobráramos el dominio de nuestras potencias cuando nuestros órganos volvieren a ser lozanos o libres de todo achaque? Si es que tal quimera se da alguna vez, y la muerte no es un viaje sin retorno. Mas ellos, los teólogos y los filósofos, se entiendan en tan sutiles cuestiones, que a este atribulado anciano sólo le ha sido dado aliviar un tantico el dolor de los vivos y ahora... ahora pensar en su propio final. Si afirmara que no temo a la muerte, mentiría como un vulgar bellaco. Temo a la muerte, mas es el dolor lo que me aterroriza. Será por haber contemplado de cerca tan grandes aflicciones, tanta copia de hombres aferrándose a mis manos con la desesperación y el sufrimiento del transido, vueltos el rostro y la voz, demandándome imperiosamente un remedio para morir, ya que no había sido capaz de prescribírselo para preservar la salud.

Suena la paja desigualmente repartida en el petate, al unísono con el quejido de mis articulaciones, con las vueltas y revueltas del insomnio; de súbito, me acometen unas cámaras tan fuertes que apenas si me dan lugar a llegar hasta el orinal. Tanto me inquieta el terrible hedor que despiden como la fluidez de los humores. Todavía sentado en el bacín y preso de los accesos, me tomo los pulsos: tan flacos y despaciosos son que harto me cuesta sentirlos bajo el pulgar. Temo que tal vez me vea acometido de una opilación en el bazo o en el hígado; o quizá todo se deba exclusivamente al aire vicioso y a la fatiga de mis nervios. Intento escapar a los calofríos regresando al jergón, doblo en dos mitades el ferreruelo y en él me refugio. Ya sólo puedo estar con el rostro vuelto hacia la pared, pues si vuelvo la cara, la pestilencia emanante del don Pedro me produce unas vivas ansias en el estómago, cual si los peces que parecen nadar en mis tripas amenazaran con salir por la boca, mezclados con las aguas pútridas donde se albergan.

Ignoro lo que me lleva a pensar en las estrellas. Lo cierto y verdad es que, si entorno los ojos, las veo rutilantes sobre la pared, brillando como ascuas juguetonas junto a la trampilla del techo por donde llega un soplo de aire y de luz mortecina a este mísero aposento. Escucho, asimismo, la voz grave y reposada de padre, que viene desde muy lejos,

quizá desde las mismas constelaciones, y que me va explicando: allá la cola del dragón; más a tu diestra, las cuatro ruedas del carro; aquel de la espada rutilante, al oriente de Andrómeda, es Perseo, el hijo de Dánae y Zeus, quien conduce a los marinos por los caminos del Norte en pugna con Septentrión...

Me ha despertado el carcelero con un plato de olla donde flotan algunas lonjas de tocino y casi media libra de carnero. Como sus ojillos me observen con maliciosa cazurrería, me veo obligado a embocarme dos de los trozos de tocino, por más que el estómago se negara a recibirlos, y yo necesite simular las fortísimas bascas que me produce cualquier alimento, máxime los copiosos en grasas frías. Muéstrase un tanto desilusionado el muy bellaco al verme engullir las adiposis del cerdo y, en el momento en que va a retirarse, saco de la bolsa cuatro ducados y requiero su presencia con ademán paternal. Presto y servil acude el bigardo, preguntándose, sin duda, lo que ha de hacer para merecer tan opíparo aguinaldo. Pausadamente voy colocando los escudos enhiestos sobre los ladrillos del suelo, pugnando con las leyes que rigen los equilibrios de las cosas, hasta que, con el auxilio de una grietilla, quédanse caballeros sobre los adobes. Explícole entonces mis modestas necesidades: un par de libras de manzanas y membrillos, pues mi organismo necesita de alimentos secos y esponjosos, absorbentes de los humores húmidos en exceso que de él se han apoderado; recado de escribir para solaz del espíritu en las largas horas de soledad; algunos cabos de vela, pues no son ya mis ojos tan mozos como yo deseara. Asiente con gestos el pícaro y, haciendo pinzas con los dedos en su nariz, recoge el oro del suelo. Que te entiendo, socarrón, que te entiendo. Vuelco algunos reales de vellón en el lecho de mi mano, los cuales reales él se apresura a guardar en la faldriquera como infantería más ligera que los escudos. Recoge el orinal con ambas manos y, sonriendo, vase.

Apenas y ha desaparecido mi zafio cerbero cuando me acometen unas ventosidades tan infeccionadas, que trocan el calabozo en un lugar más pestilente aún, si es que ello cabe, de cuanto ya lo era. Diríase que un genio maléfico ha trasladado el río a la calle de Santiago, situando mi morada en el centro de la misma. Siéntome más sosegado, empero, tras la expulsión de lo gases que, sin duda, debían estar vagándome entre hígado y corazón, comprimiendo tan ruines aires uno y otro órgano salutífero. Paseo por el mísero habitáculo a la espera de mi lacayuelo; arreglo, en tanto, mi ropilla y compongo el jergón, esparciendo la lana por igual.

En estas y semejantes labores de aseo me sorprende el regreso de mi guarda, quien ha añadido al mandado un cuartillo de vino, por él ponderado como de san Martín, cera suficiente y una manta de lanilla a rayas. Es, en el fondo, un buen hombre. Más que los doblones, le debe haber apaciguado mi refertorio de tocino, que, en no tocando a materia de fe y costumbres, el vulgo suele mostrarse compasivo con las desgracias ajenas. A lo mejor piensa que a estos sótanos me han traído el fornicio o la bigamia, pecadillos disculpables en el hombre. Agradézcole sus atenciones, y examino con solicitud mi escribanía: bien cortada está la pluma, el papel es abundante y aún cuenta con tintero y salvadera en usos más que regulares. Es probable que todo ello proceda de un hurto o de una mohata a cualquiera de los secretarios del Santo Oficio. A mí nada se me importa el caso.

Satisfecho por sus servicios, me despojo de una gruesa cadena de oro que orlaba mi cuello y se la ofrezco al solícito sirviente; él recházala con muestras de asombro,

considerando que el galardón sea desproporcionado a los servicios prestados, o recelándose algo. Disipo sus temores y le razono con parsimonia: reflexiona, hijo, que a mí en nada me han de aprovechar ni el oro ni las galas mundanales. Aunque saliese con bien de estas mazmorras, la edad y el no haber sentado generación me impiden pensar en herencias. Una esposa dejo únicamente en este valle de lágrimas y a ella poco se le dará una cadena de más o de menos. Tómala sin recelos, y pues tú has sabido mostrarte caritativo con el menesteroso, siendo como eres de linaje humilde, no sería yo bien nacido si no me mostrase agradecido... Vaya, no se hable más y retírate, que a mi espíritu melancólico sólo la soledad es grata.

Ignoro cuántos, por más que fundadamente creo sean cuatro los días que estoy yaciendo en estas prisiones. Con la dieta han menguado bastante las fuertes cámaras que me venían acometiendo y que tanto me inquietaban, pues bien sé que en el anciano son la antesala de la muerte. Continúo sufriendo, empero, accesos regulares de gases innobles, si bien ellos se eliminan con un ventoseo ofensivo a mis narices únicamente.

Al cabo de dos o tres jornadas, por ende, vendrá el fiscal, acompañado del Secretario, a exhortarme a decir verdad y a que le abra mi alma. ¡Ojalá y pudiera hacerlo, pues conocería qué pecados me han conducido hasta esta celda tenebrosa! A otras dos amonestaciones, cada vez más severas, seguirá el tormento..., y mis huesos son demasiado frágiles para resistirlo. La afrenta, el oprobio, hasta la misma muerte es dulce si se piensa en la carne lacerada por las vueltas y vueltas de mancuerda y garrotes en los molledos; en la asfixia del agua cuando los pulmones requieren aire límpido. Demasiadas veces lo he presenciado para que mis ralos cabellos no se ericen con la imagen del sufrimiento.

Es el miedo al dolor el que me ha decidido a ocupar los días venideros en fundamentar mi propia acusación. Convertido en fiscal de mí mismo, necesito hallar una razón convincente para mis jueces. ¡Que Dios ilumine mi entendimiento y disipe las tinieblas en que me encuentro sumido!

Repasando, pues, todas las posibles causas, sin desdeñar ninguna por fútil que se me antoje, toparé con la verdadera y podré hurtar mi cuerpo al dolor, ya que no a la muerte.

Hipótesis primera

¡Cuán ingrato y ajeno a la ciencia que profeso se me antoja este camino! No acostumbra, por cierto, procederse por eliminación de órganos sanos hasta descubrir el infeccionado y, sin embargo, yo necesito, en el hilo de mis suspicacias, comenzar por quienes más queridos me resultan: he de partir, si quiero burlar el martirio, de mi esposa adorada. ¿Qué egoísmo podría haber movido a la hermosa Julia a denunciarme? ¿En qué fundaría su acusación?

No el móvil de los bienes materiales, sin duda, pues ella no desconocería que todos me habrían de ser confiscados. ¿El amor, la pasión? Más verosímil resulta. Al cabo, aún es moza y lozana y poco calor puede ya recibir de este viejo cuerpo, más generoso en bilis y flemas que en licor seminal. No te culparé, Julia, si es que ciertamente has sido tú la causante de mis desdichas, y si es Amor quien te ha impelido a amortajar con alguna prisa a este pobre anciano. Que ante tan gran descargo, cualquiera culpa debe quedar exonerada. Dichoso he sido durante diez años a tu lado cual nunca imaginé que

pudiera serlo el hombre en la tierra. Acaso mi felicidad me volviera egoísta, haciéndome olvidar que una mujer de treinta años necesita algo más que el paternal afecto de quien ha muchos doblara el medio siglo. Razón tenía quien afirmó que todo viejo casado con mujer moza acaba por adolecer del mal del cabrito: que, o muere pronto, o viene a ser cabrón.

Sarcasmos dolorosos aparte, si tú has sido el agente de mis penas, como antes lo fuiste de mis alegrías, te perdono de todo corazón. Aún más: te agradezco la discreción en tus asuntos, discreción que hasta estos mismos instantes no me ha suscitado la menor sospecha o inquietud sobre tu carácter.

E imaginando que haya sido Julia mi denunciante y que lo haya hecho por amor a otro más conforme con sus años, ¿de qué ha podido culparme ante los Familiares del Santo Oficio?

Sólo puede haber sido de concupiscencia y ello no deja de ser una sangrienta paradoja. Mas este cauce no siempre estuvo tan seco y diez años ha, aunque me faltaran algunas muelas, me arreglaba muy bien con los colmillos. Verdad es que mis canas me debieran haber impelido más a la gravedad que a la lujuria, pero, qué se quiere, la ausencia de tantos y tantos años de mujer, tu mucha hermosura y el amor que te profesaba, el saber que esta bombarda disparaba sus últimas salvas... Sea ello lo que fuere, recuerdo que tú misma te escandalizabas al explicarte cuán bella era tu desnudez y las tantas maneras de gozalla. A tus reparos solía yo argüir que, si Dios ha dotado al hombre para el placer, es para que lo disfrute con quien ante Él ha elegido como compañera y por cuantas vías su imaginación le dicte.

He aquí que, en mi fatuidad del presente, olvidé que los campos se siembran todos los años, y no tuve en cuenta que mi humilde arado cada vez se mostraría más inclinado al barbecho que a la sementera. Y pues prendí una hoguera sin suficientes aguas para dominarla, justo es que tú hayas procurado quien la aplaque, y justo es que mi carne purgue ahora las locuras cometidas y cuantas ya no fue capaz de cometer.

Hipótesis segunda

Berta, mi vieja y fiel servidora, tan menuda y liviana que diríase hurtas cada día una libra de carne a los gusanos. ¿Qué te empujaría a ti a acusarme, habiéndome atendido con mayor solicitud que una madre natural? Aunque mis sesos se reblandezcan hasta gotear por las narices; por más que en mil y una direcciones cualesquiera recorra este antro, mesándome las barbas canas o aferrándome la cabeza toda; ya mis puños arranquen los ralos mechones que coronan mis sienes; ya mis dedos jugueteen con la sortija, emblema de mi facultad, o pellizquen en el gaznate afilando el bocado de Adán, no logro hallar, venerable amiga, ningún pretexto para hundirte en el hondísimo abismo donde yazgan los traidores. Antes bien, me temo que mi desgracia termine por quebrar el delgado hilo que todavía te une a este mundo miserable.

Hipótesis tercera

Algún enfermo o pariente de enfermo resentido. ¡Buen caso iban a hacer de uno u otros los Familiares! Tampoco ellos se atreverían a hacer denuncias, por si les aconteciera

que la galga saliere mal capada. Hablar sí, murmurar y maldecir, sobre todo de los médicos a quienes cualquier belitre se permite motejar de conversos. Hipótesis desechada.

Hipótesis cuarta.

Limpieza de sangre. Non ha lugar. Yo mismo pasé las ejecutorias tanto de estudiante como al ejercer la facultad. Mis progenitores en ambas líneas, hasta la cuarta generación, han sido labriegos o hidalgos de solar, según los caprichosos avatares de Fortuna, mas siempre castellanos, y sólo con eso quedan ya probadas sus cartas viejas.

Hipótesis quinta

¡Y qué majadero he sido y cuán ruin es la memoria del anciano! El dictamen, aquel dictamen...

¿Por qué tendría yo que falsearlo? En situaciones harto peores para el reo certifiqué que podía seguir soportando el tormento sin peligro de vida. Ya no me queda duda alguna de que ese dictamen fue la ejecutoria donde yo firmé mi propia condena. Y yo fingiendo hipótesis sobre mi adorada esposa, devanándome el cerebro. ¡Ah, viejo cadudo y cómo has de abrasarte en el Infierno y te han de hacer mofa los diablos tranpantojos mientras te irrigan con sus cristales!

Tres, cuatro, cinco años habrán transcurrido. Flacos son los recuerdos inmediatos en el anciano... El era un mancebo gallardo. Desnudo hubiera podido pasar por un dios griego. ¡Confiesa, confiesa, viejo chocho que también hubieras deseado sodomizarle a él como a tu esposa...! No, por muy abyecto que me considere ahora, mentiría si salpicase mis recuerdos con la lujuria. Fue más bien la compasión. La pena embargó mi espíritu, anulándome el razonamiento, pues nada se me debieran haber importado a mí sus penalidades ni era yo el causante de las mismas. Como en las anteriores ocasiones, mi dictamen versaba únicamente sobre si el varón era o no circunciso, y por su dios que él lo era por más que la operación hubiese sido realizada con sumo esmero y ni la menor huella de cicatriz ostentara el prepucio. Mas el muchacho lloraba y se me aferraba a las manos de aquel modo tan lastimero; me imploraba que nada tenía él que ver con las creencias de sus padres; jurábame por el Dios verdadero su fe católica y llamábame padre... Padre, a mí que siempre deseé tener un hijo como él, pleno de vida... Y allí estaba postrado de hinojos, suplicantes sus ojos azules, en tanto yo imaginaba su cuerpo de efebo lacerado por el tormento, retorcidos por el dolor sus nervios y suaves músculos.

Y mentí y dictaminé en falso, a pesar de los juramentos, no sólo en lo que a su carácter de varón circuncidado se refería, sino además en una por mí imaginada debilidad de su corazón para soportar el suplicio. ¡Que Dios me perdone y le tenga a él misericordia por darme tan mal pago!

Hipótesis sexta

Estando ya mi alma sosegada y presta a reconocer sus culpas en el perjurio y falsedad del dictamen emitido, así como, por si se me acusare del otro delito, en la incitación al

placer a mi esposa en el fornicio con delectación pecaminosa y aun contra natura, otra duda me obliga a levantar del lecho y a nuevamente empuñar la pluma.

Conozco al doctor del Villar desde que ambos vestíamos los hábitos de estudiantes en Alcalá y aunque nuestros pareceres, en tocando a la facultad, siempre han sido encontrados, nos ha unido desde antiguo una estrechísima amistad. Aquel día, sin embargo, la cotidiana discusión lindó con la disputa, terminando por convertirse en acerbo enfrentamiento. Fueran los generosos tragos de vino con que regamos la comida; o bien fuese la calina del día, propicia a los humores coléricos, lo cierto es que si no llegamos a las manos, debióse tan sólo a nuestra condición de hidalgos.

Grandes trabajos exijo a mi flaca memoria para que reconstruya lo acontecido, mas conociendo a mi camarada y tal vez acusador, fácil resulta imaginar que debió originarse por nuestros encontrados pareceres respecto a los órganos y sus potencias rectoras. Suele sostener, en efecto, mi colega, trayendo para ello a cuento a interminable caterva de filósofos antiguos y modernos, que nuestros órganos están determinados por sus funciones y que el centro y motor de toda esta máquina reside en el corazón. Argumentando yo aquel fatal en contrario, y queriendo llevarle, mediante ejemplos como el de los sentidos corporales, a que las funciones resultan de la sola disposición de los órganos (dáñese el ojo y desparecerá la vista), vinimos a parar en cuál sea centro rector de nuestro organismo. Y como, con las Sagradas Escrituras en la mano, él insistiera en el corazón como único asiento del ánima, repliquéle yo no sólo con aquellos autores que él mismo esgrimiera en la anterior ocasión (como Aristóteles y Averroes o el más reciente Huarte de S. Juan), sino con la experiencia cuotidiana que nos enseña cómo son los golpes y lesiones en la cabeza los que causan toda suerte de descontrol en las funciones y en la dirección oportuna, cabal y ajustada de los órganos; quise referirme, a mayor abundamiento, a las obras del doctor Cardoso e incluso de los justamente afamados Vallés y Laguna, cuando con gesto adusto me interrumpió. Despedían sus ojos un fuego que jamás hasta entonces había observado en él; en sus palabras se traslucían el desprecio y el oprobio. En estos o muy parecidos términos vino a parar nuestra en mala hora iniciada polémica:

—Tate, tate. Téngase vuestra merced, que ya le voy conociendo y con cuanto me tiene dicho es más que suficiente para columbrar de qué paño se ha hecho el traje.

—No entiendo —respondí yo con la cólera subida al rostro— eso del paño y del traje que decís. Mas, antes de explicarlo, sabed que no soy hombre capaz de soportar una afrenta, ni aun de su mejor amigo.

—Pues yo no quito nada a lo dicho, y ya que estoy en vuestra casa y débome a las leyes sagradas de la hospitalidad, sólo me resta dejaros con un consejo en boca de mi admirado maestro, el doctor de la Cámara: «que a la melecina sin metafísica no la llame vuesa merced de aquí en adelante medicina, sino metamelecina».

—Consejo por consejo —respondíle yo, mientras, embozado ya, se dirigía a la puerta—, cuando queráis sanar una gota sin que los astros se enteren y os molesten, cerrad la ventana, tal y como hiciera el doctor Vallés.

En estos y parecidos términos finalizó nuestra disputa mas, concluido el verano, volvimos a tratarnos como si nada hubiera sucedido entre nosotros. Quién sabe si mis argumentos no rozaron o cayeron de lleno en lo herético, ignorante como soy de estas

sutilezas y disquisiciones. ¿Habrá sido capaz mi amigo de denunciarme? Cuan vil e infecta se me va haciendo tanta sospecha. Al cabo tenía razón mi viejo camarada. En mí mismo está la prueba de que no puede darse una ciencia pura y alejada de las otras. Mi soberbia y testarudez han sido la causa de mi ruina. Tarde entiendo que quien abandona la sagrada tutela de las ciencias divinas y fía únicamente en sus sentidos termina por girar y girar, cual un asno ciego en torno a la noria, sin hallar nunca la salida del laberinto en que su desmedido orgullo le introdujo. Estoy muy cansado. Debo dar algún reposo al espíritu. Mañana trasladaré estas notas a una confesión general y aguardaré con serenidad el veredicto de mis jueces.

Conclusión que anula todas las hipótesis

No había sino empezado a escribir mi confesión cuando una a manera de inquietud ha comenzado a rondarme. Tratábase al principio de algo difuso, como un presentimiento: por algún motivo ignoto yo no debía seguir escribiendo esta relación de mis pecados, un no sé qué me indicaba que ello era imposible. Repentinamente la luz ha entrado como un turbión en mi cerebro, he rasgado en mil pedazos la escritura apenas comenzada, me he motejado de viejo mamarracho y aun he estado a punto de darme de calabazadas contra estos muros.

¿Acaso no comprendes, viejo majadero, me he dicho, que si hablas arrastrarás al infortunio a otros desdichados? Aquel o aquellos que te hayan sido fieles serán acusados por ti mismo, por tu propia confesión. Hola, hola, dirán los Señores Inquisidores, aquí se afirma que el reo pronunció frases contra el dogma en presencia de su amigo y colega doctor del Villar, y éste no lo denunció; fautor de herejes tenemos... Y así tu joven esposa, el bello circunciso que te diera el nombre de padre, cualquier nombre que salga de tus labios o que permanezca escrito por tu pluma será un acta de acusación contra el infeliz que te hubiera sido leal. Y tú, en pago a su fidelidad, le acusarás de no haberte denunciado, le traerás a estas mazmorras y le cubrirás de cadenas... Sin duda el aire viciado de este antro te había corrompido el cerebro hasta llegar a idear el infortunio de cuanto son más gratos a tu alma.

Pobre anciano chocho, ¿no sabías que en estos tiempos no se puede hablar ni callar sin peligro? De cíngulo no careces y las rejas del ventanuco son sólidas... Después, que Dios se apiade de tu alma.

JESÚS FELIPE MARTÍNEZ
Arrieta, 11.
28013 MADRID

Hacia la modernidad en la poesía modernista hispanoamericana

Del modernismo a la modernidad, otra vez. Se trata de un tema —casi ya de un tópico— que ha dado, en los últimos años, materia más que abundante para artículos, incidencias dentro de esbozos panorámicos generales, e incluso para cursos o seminarios universitarios [1]. De todos son conocidas las puntualizaciones rigurosas que sobre tal tema pueden encontrarse hoy en libros y ensayos de Octavio Paz, Guillermo Sucre, Ramón Xirau, Ricardo Gullón, Ivan A. Schulman, Evelyn Picón Garfield... Sin desconocer esos valiosos aportes, sino apoyándonos fuertemente en algunos de ellos, estas páginas intentarán, y de un modo harto sumario, algo así como un *close reading* de la escritura poética del modernismo (sin salirnos aún dentro de sus límites canónicos) que nos permita asistir al momento mismo en que dentro de aquella escritura —la modernista— se quiebran los puntales primeros de esa estética y queda ya fraguado, definitoriamente, lo que entendemos genéricamente por palabra, y por actitud, ya modernas. Como se verá, no identificamos totalmente modernismo y modernidad: tampoco los oponemos. Tratamos más bien de captar, sin apartarnos un ápice de la letra, pero tampoco del espíritu de la letra, el juego interno de tensiones centrales del modernismo desde el cual éste ya incuba, anuncia y prefigura todo lo que vendrá después, inmediatamente después (si a este *después* convenimos en entenderlo bajo la noción igualmente genérica de vanguardia, o de vanguardismos).

Y es que la gestión modernista se cumplió en manos de unos escritores, de unos artistas, rebeldes a la esclerosis (recuérdese cómo Darío impugnaba seriamente al clisé verbal porque refleja anquilosis mental), y por ello vocados a la experimentación, a la ruptura de todo molde estético unívoco, aun de los que pudieron ellos mismos crear como rechazo de todo lo anterior. Y fieles a aquella estética *acrática* que defendiera el mismo Darío en las «Palabras liminares» de sus *Prosas profanas* (1896), se irán volviendo incluso contra los propios clisés que el modernismo, como toda retórica triunfante y según nos ha recordado Federico de Onís, acabó por engendrar. Fueron así estos escritores los que instalan en la literatura de la América hispana, y la noción ha sido enunciada por Angel Rama, «el principio de reacción como generador de movimientos artísticos» —principio que por ellos «quedará incorporado a la dinámica de las letras hispanoamericanas, acentuando la idea de mutación brusca» [2].

Y así, esta mutación, si bien naturalmente no aún con la extremosa disposición

[1] Con ligeras modificaciones aquí, para facilitar su lectura exenta, estas páginas formarán parte de la introducción a una *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana* que el autor prepara para la editorial Hiperion (Madrid).

[2] Rama, «La dialéctica de la modernidad en José Martí», en *Estudios martianos* (Universidad de Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1978).

con que la ejecutarán después las vanguardias, fue ya desbrozada por los mismos modernistas, quien son (reitero, aún dentro de los límites más estrechos a que se quisiera reducir el movimiento) los que comienzan a minar o barrenar el armonioso y pleno lenguaje cenital del modernismo, y hasta a poner en cuestión los supuestos estéticos de ese lenguaje. Fue ocasionalmente el Darío maduro de *El canto errante* (1907): lo fueron, ya con mayor voluntariedad y audacia, el Leopoldo Lugones de *Lunario sentimental* (1909) y Julio Herrera y Reissig en lo más personal y característico de toda su obra, hacia los últimos años de esa misma década: y algo después, ya en la promoción siguiente y entre muchos otros, el colombiano Luis Carlos López y el mexicano Ramón López Velarde. Son ellos —y la nómina no queda agotada, claro está— quienes por los caminos de la ironía y la distancia crítica (como ha precisado certeramente Guillermo Sucre) prepararán al cabo esa negación del modernismo que en su momento habrán de practicar con la más enérgica radicalidad las diversas tendencias o escuelas de vanguardia.

Esta evolución interior de la poesía modernista —y arribamos al punto donde quería llegar— puede contemplarse, e iluminarse, desde la tensión dialéctica que arman entre sí la ley universal de la analogía y el imperativo humano de la ironía: esas dos tensiones que, nacidas en el romanticismo, marcan los avatares de toda la poesía moderna, pero que entraron en franca colisión en ese momento de la época modernista en que ahora estamos dentro de nuestras consideraciones. El tema ha conocido de un notable y relativamente cercano esclarecimiento y una pulcra reactualización por Octavio Paz en su fértil libro *Los hijos del limo* (1974). Nota allí su autor cómo fue en los tiempos del modernismo hispánico, más propiamente que en los del romanticismo, cuando se define en la poesía de lengua española «ese elemento dual y que no hay más remedio que llamar demoníaco: la visión analógica del universo y la visión irónica del hombre». Y se vuelve precisamente a uno de los iniciadores del modernismo, Martí, y a unos expresivísimos versos suyos —*El Universo / habla mejor que el hombre*— para arriesgar que esta frase, colocada en el exacto centro de la pieza donde aparece («Dos patrias», de *Flores del destierro)*, es «como un corazón que fuese el corazón de toda la poesía de la época». Y añade que en ella está condensado todo cuanto él, Paz, pudiera decir de la analogía. A sus reflexiones nos atenemos, libre y ceñidamente, en el tratamiento aquí de estas cuestiones, como base de sus derivaciones expresivas en la escritura modernista (que es a lo que pretenden reducirse estas precisiones nuestras de hoy).

La analogía lee el universo como un vasto y armónico lenguaje de ritmos y correspondencias, donde no tienen asiento el azar y los caprichos de la historia, y a esta luz la poesía o el poema habrán de entenderse como un microcosmos, como otra lectura o reinterpretación, de aquel rítmico lenguaje universal [3]. «La analogía —escri-

---

[3] Cathy L. Jrade resume así el mecanismo interior de este principio de la analogía: «En la creencia de que el mundo es una criatura viviente impregnada en su totalidad por un alma única, todos los elementos de la creación son análogos.» Y precisa que «este enfoque es fundamental para la tradición esotérica», añadiendo además abundante bibliografía en torno a su impacto sobre el romanticismo y el simbolismo. Véase su ensayo «Tópicos románticos como contexto del modernismo», *Cuadernos Americanos*, 233 (noviembre-diciembre 1980).

be Paz— concibe al mundo como un ritmo: todo se acuerda porque todo ritma y rima». Darío creía leer *en las constelaciones pitagóricas* del mismo modo que *en las constelaciones Pitágoras leía* («En las constelaciones»): y de ese ritmo sustentante del cosmos deriva incluso una ética: *Ama tu ritmo y ritma tus acciones* («Ama tu ritmo»). Y ya antes Martí se autocontemplaba, en tanto que poeta y al calor del sentimiento armonizador de la analogía, como el descifrador de la unidad cósmica: *Yo percibo los hilos, la juntura / la flor del Universo* («Siempre que hundo la mente en libros graves...»). Y son sólo unas ilustraciones incidentales, que no extiendo por ser un asunto bastante transitado por la crítica últimamente.

Pero la conciencia, a partir de la experiencia azarosa del diario acaecer, de la vida factual, acaba por descubrir algo que habrá de carcomer aquel ensueño analógico, desde el cual todo se le presentaba al poeta como compacto, unitario, cíclico, cabal. Descubre, al cabo, la unicidad irrepetible de los actos del hombre, de cada hombre, a través de los cuales, y de su fatal finitud, asoman los rostros —varios y el mismo en suma— del tiempo lineal, la historia, la nada y la muerte. Y ese descubrimiento, que es producto de la conciencia soberana, tiene un nombre desde Novalis y Schlegel: la ironía «que no es otra cosa —afirma aquél— que la reflexión, la verdadera presencia del espíritu». Y al destruir el sueño de unidad y armonía universal —y esto para el poeta tiene un nombre: belleza—, la ironía hace entronizar en el corazón de ese poeta la intuición de lo raro, lo irrepetible, lo bizarro: entroniza la duda y, lo que es de más visibles efectos, la disonancia.

Las consecuencias a nivel expresivo de ambas tensiones irreductibles —la analogía y la ironía— se hicieron sentir palpablemente en el lenguaje modernista. Y el triunfo de una u otra nos ayudan a explicar, por lo hondo, la evolución interior de ese lenguaje (con lo cual accedo ya más aquí al *close reading* que proponía al comienzo).

Bajo la acción magnificadora y «embellecedora» de la analogía, el poema no puede recoger la aspereza del habla común, ni el exabrupto que cabe en el coloquio. Sólo le es dable reproducir, verbalmente, la armonía y la belleza originales de la Creación. Y el poeta es así, además de un visionario o un veedor, el sacralizador por la palabra de la realidad: todos los primeros modernistas, desde Martí y Gutiérrez Nájera hasta Silva y Darío, hablarán en sus versos de la «santidad» de la poesía. Y es también, el poeta, quien habrá de reinstaurar el orden natural —la perfección— de lo creado. *¡Torres de Dios! ¡Poetas!*, les llama Darío; y disolviendo otra vez el ademán metafísico en gesto ético, les conmina a poner, frente al mal (que es la historia), *una soberbia insinuación de brisa / y una tranquilidad de mar y cielo*. Es decir, les conmina —y ello implica una lección moral— a la vuelta a la Naturaleza, que vale tanto como la reconquista de la serenidad ante las acometidas turbulentas de la historia.

Desde luego que no está ausente la ironía, pues no pudo estarlo, en los primeros modernistas. La «poética atlética» que Darío viera en el poema «Estrofa nueva», de Martí, estaba hecha de igual atención al milagro analógico de la *Naturaleza siempre viva* como al penoso trabajo de los hombres. Y en este último caso, la secuela expresiva nada tiene de «hermosa», y es áspera y va cargada de dolor; por eso puede reparar allí en *un obrero tiznado, una enfermiza / mujer, de faz enjuta y labios gruesos...* Con mayor incisividad y desenfado léxico, en «Bien, yo respeto...», la visión y la palabra se hacen





Alexandre de Riquer: Música i Poesia

más punzantes aún, pues de nuevo es el trabajo y la humildad irredimible del hombre quienes atraen y mueven al poeta cubano: *yo respeto / la arruga, el callo, la joroba, la hosca / y flaca palidez de los que sufren*... Y aun el vagaroso Silva (que no es sólo el autor del «Nocturno» sino también de las *Gotas amargas)* hace interrumpir bruscamente, en «Día de difuntos», la música tristísima de las campanas funerales con la presencia *escéptica y burlona* de la otra campana —la del reloj, la de la vida— que *tiene en su timbre seco sutiles ironías.* Y cuando es ésta la que se escucha, el poeta se permite incluso rimas «feas» o extrañas (como *arsénico* con *ácido fénico,* que ya preludia a Lugones), y dar al conjunto poemático, que se había iniciado *modo simbolista,* una nota paródica y desgarrada (por donde se cuela, implacable, ese aguafiestas que es la ironía). Son sólo unas instancias, pero podían traerse más (y otros poetas y otros poemas). Pero a pesar de ello, en la primera generación modernista y durante lo que suele entenderse o aceptarse como plenitud o ápice del movimiento, la expresión poética parecía dictada de una manera dominante desde los principios estéticos que la analogía propiciaba.

Y es hora de enumerar algunos de sus efectos, en ese preciso terreno de la expresión: amor consecuente a la palabra hermosa, por eufónica, al fraseo cadencioso y a la más impecable fluidez rítmica; rescate —o intensificación— de la versificación acentual, que subraya marcadamente el ritmo; sujeción a la rima, que refuerza la circularidad del tiempo y parece anularlo en su secuencia lineal; incluso el cultivo de las rimas interiores, que todavía acortan con mayor celeridad el espacio temporal, y de las aliteraciones, que son otra forma de reiteración aproximativa; pasión por las sinestesias, que asocian sensaciones dispares y las resuelven en una unidad superior o integradora; y práctica intensa de la metáfora (atrayente pero no agresiva, sugerente pero no chocante) que también descubre y establece correspondencias secretas y unificadoras entre objetos distantes de la realidad. Desde todos los flancos estilísticos asistimos a lo mismo: abolición de los tiempos y las distancias, conjuro contra lo disperso o fragmentado y, por tanto, acentuación de la unidad, que es consecución de la belleza. A la plenitud del universo, donde no puede haber quiebras ni fracturas, corresponde así la plenitud de un lenguaje armonioso y musical, que por su poder encantatorio, por su acordada integración de ritmo y hermosura verbal, saque al alma de la azarosa contingencia histórica, y le señale los caminos hacia el abrazo envolvente y protector de la perdida unidad. La poesía se hace así el amable mecanismo de reconciliación entre el hombre y el cosmos, y el artista la emprenderá con el devoto ademán de quien cumple un rito sagrado.

Mas la situación cambia a partir de un momento, que podría situarse en el primer decenio de este siglo, y se define entonces el inicio de esa evolución interna de la poesía modernista que intentamos delinear. La ironía, con su veneno sutil, va imponiéndose: de un modo que diríase excepcional pero muy significativo en el mismo Darío (en poemas como «Agenda» y su «Epístola a la Señora de Lugones»); pero ya casi con programado afán en Lugones, Herrera y Reising, López Velarde —y tanto más cuanto más nos acercamos a la vanguardia. Y al imponerse, introducirá la moderna descreencia en la sacralidad del mundo, en los poderes descifradores y unitivos del poeta, en el respeto sagrado al arte. El efecto paralelo —o su causa— se hacen inevitables: la conciencia del vacío, bajo máscaras a veces de humor o de

derrota, se instalará agudamente en el alma de ese poeta, que ya es modernista y moderno a la vez. Bajo la ironía, «la palabra poética termina en aullido o silencio» (Paz). Estos modernistas segundos no concluirán en aquel aullido que es el canto final del *Altazor* de Huidobro, y ni siquiera invocarán explícitamente esa fe en el silencio que sostiene a tantos poetas modernos. Pero ensayarán algo que es de extrema significatividad para que, al fin, la poesía ya plenamente moderna, y en todas sus implicaciones últimas, se viabilice en las letras de América: la desmitificación de aquella retórica de la belleza que había terminado por instaurar, en su mecanización, la ley de la analogía (pues aun los poetas «analógicos» que vendrán después —que siempre podrán venir— rehuirán expresamente los clisés y módulos verbales de esa retórica que era ya fórmula y amaneramiento).

Pero aún plenos y elocuentes —Lugones, en su *Lunario* y Herrera en «Tertulia lunática» no son menos «verbosos» que quienes les preceden—, estos modernistas de la segunda hora usarán, sin embargo, el lenguaje como un ya acerado instrumento de esa actitud irónica que les sostiene. Y de aquí los resultados expresivos esperables: el humor, el socavamiento paródico, la burla y hasta la caricatura de aquellas entidades suprema de belleza que sus antecesores profesaban como artículo de fe. Darán entrada, congruentemente, al coloquialismo y aun al prosaísmo en el verso; practicarán la adjetivación metafórica sorprendente por disonante e insólita; colocarán, en el sitio de honor de la rima, la palabra irrisoria y chocante, que desde tan pronunciado sitio quedará hiriendo más ácidamente nuestra sensibilidad; conciliarán en la metáfora realidades sólo asimilables por la conciencia traviesa o descreída (o particularmente capaz de detectar las «rarezas» o «anormalidades» de lo real, no sus armonías). En suma, buscarán, bajo todas las formas, la sorpresa que produce lo único y extraño, no la placidez de lo igual o lo próximo que la analogía favorece.

Convengamos en unos pocos ejemplos. Lugones, aún en su libro más «esteticista» —*Los crepúsculos del jardín,* de 1905—, hará del *humilde barbero de campaña* y de su *brocha* los protagonistas de su pieza «Emoción aldeana»; y no son menores allí mismo sus avances, en tal sentido, que en lo expresivo conforman ese *tour de force* temprano de la ironía que es su conocido poema «El solterón». Y en *Lunario sentimental* echará mano, de modo desenfrenado, al léxico más extravagante, menos caldeado de hermosura «Poética»; y en «Divagación lunar», concretamente, hablará de la *sensación extraña / de jarabe hidroclórico* que le inspira la luna, a quien de paso calificará de *amarilla y flacucha,* haciendo rimar humorísticamente ese breve verso con este otro: *como una trucha.* Herrera y Ressig, por su parte, será aún más atrevido en sus imágenes; y en su soneto «Julio» (y las hay en él más audaces), el vaho de la campaña será *una jaqueca sudorosa y fría* donde las ranas, en su coro, celebran *una función de ventriloquía extraña.* Y en «Desolación absurda» armará un fantasmagórico tinglado, presidido de nuevo por una nada respetable (ni respetada) luna, que *hace una rígida mueca / con su mandíbula oscura.* No queda ya ni el más leve vestigio de aquella purísima sentimentalidad romántica que tan limpiamente exhibían aún los primeros modernistas; pues éstos de ahora no invocarán la armonía del cosmos y la realidad, sino sus desquiciamientos y anormalidades. Lugones cntará, enamorado de ella, «A Histeria»; y la neurastenia se paseará, insistente, en los versos del uruguayo. ¿Restos del decadentismo, algo así

como su envés paródico? ¿O avances ya hacia la vanguardia? Ahí está la cuestión: la encrucijada que en ellos se define. Por sus posibles móviles espirituales, parece una caricatura del decadentismo; pero precisamente por ese designio de caricatura, y sobre todo por sus efectos en el lenguaje, se diría un anticipo nada tímido de las múltiples irrespetuosidades en que se solazarán los vanguardistas.

Por las vías de lo lúdico y del humor, manifiestan su presencia, en estas y otras figuras del modernismo, lo imprevisible, lo excepcional, el accidente, lo único y raro —o sea, lo contrario a la unidad trascendente en que todo quedaba englobado y resuelto en virtud de la analogía—. Triunfo, pues, de la ironía: victoria de la disonancia [4]. Ha hecho explosión con ellos aquella armónica plenitud de belleza que regía el lenguaje modernista anterior, aunque los útiles estilísticos sean cercanos a los de aquél (si bien, como es de esperarse, con el descrédito de la impoluta dicción preciosista o parnasiana y la natural intensificación de la imagen expresionista y deformante). No intentaron del todo —son aún poetas del modernismo— saltarse la totalidad de las imposiciones exteriores de aquel lenguaje poético; pues las formas tradicionales y las rimas conservan su vigencia en las obras de ambos, como en las de Luis Carlos López y Ramón López Velarde. El verso libre de Lugones nunca lo es del todo porque jamás prescindió de la rima, y hasta teorizó sobre su inevitabilidad. Y Herrera es un espléndido sonetista, y no fue menor su maestría en el cultivo de la décima. Pero aun la rima, como se ha visto, se vuelve en manos de uno y otro un eficacísimo vehículo para la parodia incisiva y burlona, sin olvidarnos hasta dónde llegó en esto el autor de «Noche de pueblo» (Luis Carlos López). Lo que importa, sin embargo, y por debajo de estos vínculos formales con el pasado, fue su actitud desacralizadora, desmitificadora, que hizo saltar en añicos los condicionamientos expresivos de la analogía y habrá de fertilizar los caminos hacia la vanguardia (aunque acaso por la extremosidad con que estrenaron esa actitud no les podamos ver hoy como poetas ya *naturalmente* modernos). Pero toda ruptura se tiene que marcar por la energía del gesto, y de esa energía necesitaron para impulsar la evolución interior del modernismo y dejar dispuesta la poesía hispanoamericana para nuevos avatares.

Se ha señalado, como elemento básico para el diagnóstico de la modernidad anunciada ya en el modernismo, la tónica espiritual de inquietud —se diría casi de nerviosidad— con que éste, el modernismo, responde a la conciencia última del vacío que signó toda aquella época, y a la que con ella se abre [5]. Ahora habría de añadirse,

[4] No puede significar eso que la analogía, como principio último de poesía, desaparezca para el futuro. En cuatro nombres mayores de la lírica hispánica, para sólo citar unos pocos —desde Juan Ramón Jiménez y Vicente Aleixandre hasta Octavio Paz y Gonzalo Rojas—, es la visión analógica del mundo el motor dominante. Aun en un poeta sostenido sobre una concepción apocalíptica y fragmentaria del ser y la realidad, y consecuentemente del lenguaje, como el chileno Humberto Díaz Casanueva, se descubren (y en fecha reciente: en su poema *El Pájaro Dunga,* de 1982) estos versos que le revelan, como poeta, en tanto que lector o descifrador de las secretas armonías y analogía de la Creación: *¡Leo / En el áureo texto del magnánimo / Equilibrio Universal!*

[5] Por lo adelantado hasta ahora, esta idea-matriz parece ser el pivote interpretativo del libro, de inminente aparición, *Las entrañas del vacío: Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana,* de los profesores Ivan A. Schulman y Evelyn Picón Garfield. Un anticipo del mismo, bajo el título «Historia y modernidad», apareció en *Cuadernos Americanos,* 249 (julio-agosto 1983).

con igual propósito para el mismo diagnóstico, este *principio de reacción* (según la valoración de Angel Rama) que los escritores del período pusieron en marcha, antes de que el devenir histórico nos los alejase —y que de modo sucinto hemos tratado de hacer ver en su funcionamiento a nivel del estilo—. Porque el modernismo implicaba y condicionaba, como otro elemento definidor de su propia naturaleza dialéctica y crítica —y la crítica es el rasgo último de la modernidad—, la reacción y trascendencia de sí mismo. No hay contradicción, ni mucho menos oposición, en mantener reservas frente al uso del término identificador, *modernismo,* más allá de lo que sea factible en cuanto a la estricta relación entre ideología y módulos expresivos, y reconocer ahora, y a la vez, su calidad de apertura hacia el futuro. Por esa futuridad, que no sólo fue potencia o virtualidad sino acción y práctica (como se ha visto), la época modernista, en toda su amplitud pero también dentro de sus justos perfiles estéticos no innecesariamente traspuestos, irrumpe como el primer compás o acorde de la modernidad en las letras hispanas [6].

JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ
215 W 90th St. Ap. 4G
NEW YORK, NY 10024. USA

[6] Desde esta perspectiva se comprenderá nuestro asentimiento con lo expresado por Octavio Paz en una publicación suya reciente. Comentando de modo incidental ciertas ideas de Juan Ramón Jiménez, emitidas en su libro *El modernismo. Notas de un curso* (1953), señala Paz cómo aquél «afirmó que las distintas escuelas que sucedieron al *modernismo* no fueron sino variaciones de este último», y cómo este punto de vista ha sido compartido por varios críticos. Y puntualiza: «Es una exageración decir que el movimiento poético moderno, en toda su contradictoria diversidad, es una mera consecuencia del *modernismo;* no lo es afirmar que éste es un momento, el inicial, de la modernidad.» (Paz, «Laurel y la poesía moderna», *Vuelta,* núm. 70, 1982).

Cinco poemas *

Los buenos tiempos

Sentado en mi cuarto lleno de libros
escucho la voz del viento en las hojas
de los árboles, mientras un silencio
impuro va desgranando su verdad
de hastío atemporal y goce abierto:
acumulada palabra y vacío
acompasan sus ondas y me instruyen
en la fugaz inanidad de todo
cuanto importa, en la bella posesión
de un presente que es sólo consumirse,
fluidez de un equilibrio sin sentido,
de ese bogar de clausura en clausura
en el que meta y camino comparten
la identidad letal de cuanto tocas.

A tantos poetas

Acumulo vuestros libros como el cetrino
maníaco estampillas eróticas de triste
mansedumbre, como el vetusto avaro
(que acolcha con billetes sus almohadas)
hace acopio de clavos herrumbrosos
y envases de plástico. Para no volverme
como ellos, determino desde este instante
no caer en leeros, no desgastar mis ojos
sobre página de la que no broten
talles seductores en sureños palmerales,
la espuma de olas estallando contra
acantilados floridos.

* (De *Ciclos, o el progreso del turista*. En prensa.)

Poema raro

Decir la verdad sin que nadie se entere.
Poner el pie en el lugar adecuado.
Siento a menos cuarto mis agujas.
Por qué no sale el sol esta noche.
Mi esqueleto cotizado entre los coleccionistas.
Qué película inenarrable están haciendo mis ojos.
Aunque parezca mentira sólo tengo un nacimiento.
Y un ahora incompartible como el resto.

Fragmento

Como el desayuno, la lujuria o el pálpito
vulgar de los sábados por la noche,
la tristeza es una hora del tiempo, un gesto
de nuestra socorrida corporeidad.

A veces soy un nadador recuperando
su sed solo entre las olas, un batajo
de músculos que afirma su verde poder
a las puertas de la putrición.

La vida es una sucesión de pedazos
que no casan, como bien saben
los jugos programados del olvido.

Qué hechizador el fondo transparente,
la azul movilidad tan lejos de la orilla.

Gastronomía

Sucede que me quedo fuera del juego,
que doy un paso más allá que los demás,
y los contemplo desde el gris conocimiento
de la escena siguiente. No sé si lamentar
que esta modesta ventaja estratégica
reste un punto de sabor a la receta
de nuestros cuerpos macerándose a diario.

BERND DIETZ
Jardín del Sol, 76
TACORONTE *(Tenerife)*

El auge de las revistas teatrales argentinas 1910-1934

El auge teatral y las publicaciones

El enorme desarrollo del teatro argentino en las primeras décadas de este siglo puede rastrearse a través de las revistas teatrales, que nacieron apoyadas en su evolución y afianzamiento y desaparecen cuando la modalidad teatral que las había sustentado —el teatro popular de género chico— da paso a nuevas formas de comunicación.

La existencia de más de cuarenta títulos de revistas diferentes entre 1910 y 1934, algunas publicadas a lo largo de varios años, constituye un fenómeno que debe ser abordado desde ángulos diversos, ya que se inscribe en la configuración de un campo intelectual que como afirman Altamirano y Sarlo «formaba parte del proceso más vasto de modernización que afectaba a la sociedad argentina y que había recibido su impulso más resuelto desde la década de 1880» [1], y que se caracterizó por el surgimiento de la figura del escritor profesional, paralelo al afianzamiento de la industria editorial y el desarrollo del periodismo.

Las revistas no se limitaban a publicar una obra dramática, sino que brindaban material variado sobre el movimiento teatral. Para considerarlas debemos atender no sólo al texto editado, sino que es posible rastrear en ellas datos acerca del funcionamiento total —con sus avances y vacilaciones— de los elementos que componen el esquema básico de la comunicación teatral: el emisor-autor, el actor-trasmisor, el mensaje-obra, el receptor-espectador, el ámbito-sala donde tiene lugar el hecho teatral, todo ello inserto en un nuevo circuito de comunicación como lo es el periodístico.

En el desarrollo teatral a que aludimos encontramos los siguientes componentes, que posibilitan la existencia de las revistas:

A partir de 1880 se genera en el Río de la Plata un fenómeno teatral de amplias dimensiones, que tendrá lugar fundamentalmente en la ciudad de Buenos Aires, pero que se irradia también por las de Montevideo, Rosario, La Plata y otras ciudades del litoral. En ellas, autores, actores, empresarios, músicos y periodistas, serán, a la vez, protagonistas y observadores del movimiento teatral más importante de la historia escénica rioplatense, el que tiene lugar con el sainete.

Si bien el sainete criollo hereda de manera principal las características del género chico español, contiene, asimismo, elementos provenientes del circo criollo —en cuya segunda parte tenía lugar la representación teatral, el drama gauchesco—, cuyo

[1] Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo: «La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos», en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia.* Buenos Aires, Centro Editor, 1983, pág. 71. (El artículo fue publicado anteriormente en *Hispamérica,* núms. 25-26, 1980.)

máximo exponente es *Juan Moreira,* héroe de un folletín [2]. De esta manera, en el sainete se plasman escénicamente diversas manifestaciones culturales, pues recupera la rica trayectoria de la novela de folletín gauchesca, o el carácter festivo de la representación, que incorpora a través del género chico español y que estuviera ya presente en nuestros primeros sainetes rurales de los siglos XVIII y XIX. Por otro lado, a través de una mirada atenta a la realidad, sintetiza las importantes transformaciones culturales que tenían lugar en la sociedad porteña posinmigratoria de principios de siglo.

En el plano de la representación actoral, estas herencias y fusiones significarán la confluencia de expresiones musicales y coreográficas con las modalidades de la directa comunicación con el público que el espectáculo circense aporta en lo concerniente a movilidad, soltura y manejo corporal.

Producción del mensaje teatral

El auge teatral que mencionamos tiene lugar a lo largo de un proceso de transición, en el que cabrán retrocesos y tensiones, junto a transformaciones profundas. En efecto, en lo que respecta a la producción del mensaje teatral, durante este período se registra la coexistencia de diversos géneros dramáticos, aunque lo más numeroso de la producción lo constituyeran expresiones del género chico. Dentro de esta amplia nomenclatura, tienen cabida no sólo los sainetes, las zarzuelas, las revistas o vodeviles, sino también una serie de piezas denominadas por sus autores *colección, pochade, humorada, pieza, romance, leyenda,* etc. Dentro del llamado género grande —y adopto la denominación de manera operativa, sin que implique un criterio de valor— se encuentran diversas variedades del drama (urbano, rural, social, histórico, gauchesco, de tesis, etc.) y de la comedia (costumbrista, alta, asainetada, provinciana, etc.).

Los emisores o productores de estos mensajes —los autores— son también muchos, y cultivan, de forma indistinta, especies diferentes, sin que estén ajenos a lo que Altamirano y Sarlo señalan como vacilaciones: «en las primeras etapas de este proceso los escritores viven como problema su relación con el público, el mercado y el éxito. La ambigüedad, cuando no posiciones abiertamente contradictorias, suelen caracterizar a estos períodos de transición» [3].

Un rasgo relevante es la prolificidad; son muchos los que se acercan o superan el centenar de obras estrenadas (García Velloso estrenó 140 obras; Alberto Vacarezza, casi 120; González Castillo, aproximadamente, 90; Carlos Mauricio Pacheco, más de 70, etc.). Surgidos conjuntamente con este desarrollo —pues la Argentina no contaba con una actividad teatral estable hasta esos momentos— se convertirán en los hacedores, propagandistas, testigos y críticos del fenómeno que nos ocupa. Ellos serán

[2] *Juan Moreira,* novela de Eduardo Gutiérrez que fuera publicada por entregas en el periódico *La Patria Argentina,* entre 1879 y 1880, se convierte en drama por obra de los hermanos Podestá, y se representa en los circos a partir de 1884. Recién en 1886 se le incorpora la palabra, ya que anteriormente se lo representaba en base a la mímica. Es la obra cumbre del drama gauchesco, género que después llevará a escena las figuras de Martín Fierro, Santos Vega y demás héroes gauchos, y asimismo es germen de la actividad teatral estable y popular.

[3] *Op. cit.,* pág. 88.

promotores de concursos de autores noveles, organizadores de la Sociedad de Autores Dramáticos, periodistas de diarios o de revistas, profesores en conservatorios, autores de libros de memorias, directores artísticos o asesores de compañías, en síntesis, profesionales cabales, conscientes de que cumplían un rol definitorio. Conciencia que se evidencia, por ejemplo, en las palabras de Nemesio Trejo, uno de los primeros saineteros, que opina que en el camino elegido «no hay güella» [4], o en *Bambalinas,* la más importante revista teatral, dirigida por el dramaturgo Federico Mertens, donde en una nota se comenta «nosotros, que de las cuartillas de autor pasamos a las de cronistas» [5].

Trasmisores

Esta conciencia profesional, relacionada con el carácter rentable de la actividad teatral, está presente también en los actores, los encargados de trasmitir el mensaje teatral. Era habitual llegar a ser actor de manera accidental, siguiendo una tradición familiar (caso de las compañías ambulantes y de circo); el aprendizaje se realizaba por medio de la observación o de la imitación, y se comenzaba a trabajar desde muy temprana edad. Después surgen los cuadros filodramáticos y los conservatorios; el primero de éstos, el *Lavardén,* data de 1905. Eran también frecuentes los concursos, muchos de ellos promovidos por las revistas o por los empresarios.

Las características del trabajo eran semejantes a las que adoptó en España el desarrollo del género chico: giras, tres, cuatro o cinco secciones diarias, estrenos semanales, escaso tiempo para el ensayo, improvisación, agregados («morcilla»), *capocomiquismo, divismo,* etc. Modalidades que tornan a esta zona ríspida, pues es precisamente aquí donde se producirán los roces con los autores, donde se hace patente la ambigüedad que hemos señalado, como lo evidenciará la crítica ejercida desde *Bambalinas.*

Ambitos teatrales

Para posibilitar tal desarrollo, también crece la infraestructura. El número de ámbitos-salas donde tiene lugar el hecho teatral va a experimentar un crecimiento vertiginoso. En el período 1880-1930, se abren en el centro de Buenos Aires 60 salas. Si en 1906 existían 13 salas, en 1911, habrá 21; en 1925, 32, y en 1928, 43. Es interesante señalar, además, que se trata de locales con una capacidad promedio de 700 butacas. También las había en barrios periféricos al centro: Boedo, Once, Villa Crespo, Flores, Belgrano, La Boca —fuerte reducto de la inmigración genovesa, poseía siete salas, incluso una dedicada al espectáculo lírico—. Un fenómeno semejante ocurría en diversas ciudades del interior.

---

[4] Carta de Nemesio Trejo a Enrique García Velloso a raíz del estreno de *El chiripá rojo,* de éste, en 1900. Publicada en Enrique García Velloso: *El chiripá rojo.* Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Documentos para la historia del teatro nacional, Buenos Aires, 1965.

[5] En *Bambalinas,* año I, núm. 14, 6 de julio de 1918.

Medio «masivo» de comunicación

También aumenta, de manera paralela, la cantidad de espectadores. El hecho de que en la ciudad de Buenos Aires hubiera en 1889 2,5 millones de espectadores anuales, y que esa cifra creciera hasta llegar a 1925 con 6,9 millones, mientras que el promedio de asistencia por habitante fuera de 2,6 veces al año en 1910, certifica la popularidad del teatro [6].

Popularidad que puede deberse a la síntesis de elementos que los sectores medios y populares encontraron en este teatro, que les permitía una elaboración directa de su imaginario y de su cotidaneidad, ya que era eso sobre lo que el sainete trabajaba. En efecto, el sainete es un género realista que radiografía la vida doméstica de los sectores populares, y, por ello, en esa Argentina de principios de siglo, conmovida por la masividad de la inmigración europea, el sainete va a tomar como tipos a los diversos grupos recién llegados —el gallego, el andaluz, el catalán, el *tano,* el turco, etc.— que convivirán con los *guapos* y *compadritos* —estereotipos criollos— en los patios de conventillo *, en las fondas de la ribera o en los cabarets. Para ese público, los diferentes momentos de transculturación, aceptación del otro, integración, antagonismo, solidaridad, que mostraban las obras implicaba de alguna manera identificarse, proyectar, transferir, explorar su propia realidad a través de lo que ocurría en el escenario.

También la modalidad de producción y de interpretación del sainete estaba construida fuertemente sobre el espectador, se apelaba constantemente a él, se reiteraban las situaciones que habían resultado exitosas, emotivas o del agrado del público. Por otro lado, el espectador extranjero había traído la costumbre de concurrir al teatro, ya que los dos sectores inmigrantes mayoritarios eran de origen itálico e hispánico, pueblos de una fuerte tradición teatral. Asimismo, el teatro por secciones permitía la concurrencia de toda la familia, u optar por presenciar sólo una o dos obras.

El esquema de producción-recepción que venimos señalando convierte al teatro de esos años en un medio «masivo» de comunicación, esquema que quiebra alrededor de los años treinta, en que otros medios, como la radio y el cine sonoro acapararán la atención del público, heredando muchas de las pautas comunicacionales presentes en el teatro. Junto con el quiebre de ese eje se produce la desaparición de las revistas que habían testimoniado el surgimiento, desarrollo y esplendor dramático de las primeras décadas del siglo. Lo afirmado concierne al tipo de publicaciones que tratamos; en otros períodos, con una concepción teatral diferente, como la que distingue al teatro independiente, surgirán nuevas publicaciones teatrales, pero que no alcanzaron ni la variedad y continuidad de colecciones, ni la fuerte presencia de un repertorio de autor nacional.

---

[6] WAISBERG, PABLO: «El espectador ausente», en *Crear,* año I, núm. 3, marzo/abril 1981.

* Conventillo=corrala o casa de vecindad de Buenos Aires. Guapo=valentón. Compadrito=chulo. Tano=italiano.

Periodismo e industria cultural

La existencia de las revistas teatrales se ve posibilitada, además, por el desarrollo del periodismo y de la industria editorial, apoyado en la temprana promulgación de la Ley de Educación Común (1884) que dio lugar a una elevada tasa de alfabetización. La transformación social que vive la Argentina a causa de la inmigración —crecimiento poblacional, urbanización, modernización y otros factores a los que ya aludí— «encontrará su expresión más cabal en la producción y el consumo de los medios de comunicación que crecen vertiginosamente de 1880 a 1920: del periodismo popular e informativo, los magazines tipo *Caras y Caretas* (1898), los libros para quiosco, a las primeras experiencias en cine mudo, radio y discos, y también en los nuevos géneros que responden a la necesidad de síntesis de esta sociedad en transformación, como el tango, el sainete, el circo criollo, el folletín gauchesco, etc.» señalan Aníbal Ford y Jorge Rivera, y continúan: «es decir, los medios y sus contenidos particulares crecen y se afirman en la Argentina no sólo como reflejo de su desarrollo universal o como resultado de la rápida formación en el país de un mercado masivo, sino también como respuesta a las acuciantes necesidades culturales de información, recreación y educación de esta sociedad en formación» [7]. El periodismo se renueva, adoptando modos informativos ágiles y cotidianos, en un estilo pensado para el receptor. En 1895 se editan en el país 345 periódicos; *Crítica,* fundado en 1913, llegó a ser el diario de mayor tirada en lengua española.

El crecimiento de las revistas es paralelo y en gran medida se apoyó en el modelo de *Caras y Caretas,* revista polifacética, avanzada en lo gráfico, una miscelánea de información, actualidad, narración breve, poesía, humor, etc. Otro modelo lo provee, cerca de la segunda década del siglo, la editorial Atlántida, que lanza modelos modernos de revistas: *Atlántida,* 1918, de interés general; *El gráfico,* 1919, deportiva; *Billiken,* 1919, infantil; *Para ti,* 1921, femenina; esta última marcará récords en lengua castellana, como el pasar de una tirada anual de 6.360.000 ejemplares en 1921, a 24.655.000 en 1933 [8].

Siguiendo otro modelo comunicacional hay una forma de periodismo que se vincula de manera directa al que intentamos abordar, que es el de las publicaciones semanales. Semejantes a las existentes en España, en la Argentina circularon revistas de venta en quioscos, que publicaban una novela breve, o un cuento, y cuyas tiradas fueron muy elevadas. Desde *Ediciones mínimas* (1915) en adelante, surgieron coleccionaes tales como *La novela semanal* (1917) que tiraba 200.000 ejemplares, *La novela para todos* (1918), *La novela femenina* (1920), *La novela universitaria* (1921), etc. Todas ellas se caracterizaron, como señala Jorge Rivera —y estos elementos son válidos también para las publicaciones teatrales— por la utilización de recursos «modernos: encuadernación en tomos, tirajes elevados que reducen costos, buen balance de elementos gráficos, inclusión de publicidad, utilización de "recursos" capaces de suscitar el

[7] ANÍBAL FORD y JORGE RIVERA: «Die Massenmedien», en *Argentinien,* ed. J. F. Zapata, Tübingen und Basel, Horst Ermann Verlag, 1978.

[8] FORD, RIVERA: *Op. cit.*

interés de los lectores (entre ellos: concursos, encuestas, servicios anexos, regalo de partituras, etc.)» [9].

Se trata de publicaciones que, por su brevedad, permiten completar la lectura en un lapso corto de tiempo, y cuyo precio de venta era relativamente bajo (20 centavos, y el salario por hora de un obrero no calificado era de 31 centavos) [10]. La apelación al lector por medio de los recursos mencionados, además de la temática que comunicaban, hizo que se constituyeran en la lectura principal de los sectores medios y populares.

Por otro lado, la industria editorial, que aprovecha la pausa impuesta por la guerra en los países de Europa, experimentan un avance importante y variado, que cubre diversas zonas que atendían la necesidad cultural de los distintos sectores. En un nivel popular, hay numerosas ediciones que reúnen el material publicado anteriormente a manera de folletín, otras que recogen los temas payadorescos, la literatura *cocoliche* y *lunfarda,* y se afianza también la modalidad del cancionero, con publicaciones que editan diferentes manifestaciones de la canción pupular, como *El alma que canta* (1916) y *El cantaclaro* (1921).

Dentro de una óptica cultural diferente, y apuntando a un lector más instruido, se debe señalar la aparición, desde 1915, de la *Biblioteca argentina,* dirigida por Ricardo Rojas, *La cultura argentina,* dirigida por José Ingenieros, y la *Cooperativa editorial Buenos Aires,* propiciada por Manuel Gálvez en 1916, que edita autores «modernos» y alcanza tiradas muy altas, que se distribuían también en los países limítrofes. Manuel Gleizer, a partir de 1918, y la *Editorial Claridad,* a partir de 1922, realizarán también una tarea relevante.

Si bien en algunas ocasiones estas editoriales publicaban obras dramáticas, hay otras que lo hacen en forma exclusiva, como las *Bibliotecas Teatro uruguayo* y *Teatro argentino,* ambas editadas en Montevideo por Bertani, que alcanzan varios volúmenes, o el *Nuevo archivo teatral de cultura popular,* editado por Pascual Mediano, que cuenta con setenta títulos de teatro español y rioplatense. También el interés por el teatro se verá reflejado en el terreno de la investigación. Ricardo Rojas dirige una serie de publicaciones teatrales —textos o crítica— que publica el recientemente creado Instituto de Literatura Argentina a partir de 1923.

Las revistas teatrales

En ellas confluirán los elementos que venimos señalando, ya que son producto del crecimiento e institucionalización de lo teatral, del surgimiento de un periodismo y una industria cultural fuertes, de la conformación de un campo intelectual que se caracteriza por la profesionalización del escritor, etc. Además constituyen una modalidad cultural que se alimenta del teatro popular, que, por generar nexos de comunicación tan fuertes con el espectador, posibilita el ingreso en otro circuito de

---

[9] JORGE RIVERA: *La forja del escritor profesional* (1900-1930), en *Capítulo. La historia de la literatura argentina,* Buenos Aires, Centro Editor, 1980, núm. 56.

[10] ROBERTO CORTÉS CONDE: *El progreso argentino 1880-1914.* Buenos Aires, Sudamericana, 1979.

comunicación como lo es el periodístico. El espectador que se había reído, emocionado o interesado con la pieza, necesitaba, además, tenerla, releerla, ya que ese teatro le brindaba información, posibilitaba la indagación, la explicación sobre sí mismo y sobre la sociedad en que vivía. Además, le permitían acompañar el desarrollo teatral que él mismo había generado, incorporarse a él (por medio de concursos, o por el ingreso a los cuadros no profesionales). La técnica de apelación al lector que he señalado, asimismo, lo incitaba a opinar, dar ideas, a ejercer la crítica, como se verá más adelante.

En el terreno profesional, las revistas cumplían una función importante para los innumerables grupos de aficionados o profesionales que deseaban montar las obras, y evitaba la engorrosa tarea de copiar los originales. Muchos de los ejemplares que hoy pueden adquirirse en librerías de viejo, ostentan sellos de compañías o de archivos teatrales. Ese rol puede calcularse también a través de un catálogo que fue editado con posterioridad a 1935, por una importante librería de folletería y libretos, *El cantaclaro,* y en el que figuran la totalidad del repertorio de *Bambalinas, La Escena, Teatro Popular, Teatro Argentino, Argentores* y *Teatro del Pueblo* (estos dos últimos estaban en curso de publicación). En el catálogo se consigna: el número de la revista, el nombre de la obra, el autor o traductor, el carácter de la pieza (drama, comedia, sainete, zarzuela, juguete cómico, revista, etc.), el número de actos, la cantidad de hombres y mujeres que intervienen. Obviamente, estos datos estaban destinados al profesional o a personas vinculadas al teatro, más que al lector común.

Las revistas aludidas, en general, poseen las siguientes características:

En el aspecto externo, se trata de publicaciones de pequeño formato, impresas en papel de baja calidad y gramaje y en cuerpo chico y apretado, con una media de alrededor de 18 páginas, sin numerar. La cubierta suele tener una foto en colores de algún autor, actor o actriz, escenas de la obra publicada y no muy frecuentemente, caricaturas. La cubierta posterior reseña títulos editados y promociona la propia colección, o publicaciones semejantes (de narrativa, de poesía) o bien productos diversos. El precio de venta era el mismo para todas ellas, 20 centavos en capital y 25 en el interior. En 1910, la entrada al teatro oscilaba de uno a dos pesos, y al cine, de 40 a 60 centavos [11].

Se vendían en quioscos y librerías, aparecían con una frecuencia semanal o quincenal, y en algunos casos aislados, mensual. Cada número editaba una obra completa —o dos, si fueran breves, o una breve y un monólogo, o diálogo— estrenada en la gran mayoría, y casi siempre de autor rioplatense. Algunas también brindaban información, gacetillas, fotografías y notas sobre el movimiento teatral contemporáneo.

El grueso de estas publicaciones fue editado en Buenos Aires, pero existen similares en otras ciudades del país o del Río de la Plata donde se generó un movimiento teatral semejante al porteño: Rosario, Montevideo, y aun en otras que lo vivieron periféricamente, como Rafaela (provincia de Santa Fe) o Bahía Blanca (provincia de Buenos Aires). Su circulación se producía a lo largo de todo el país y

[11] Datos extraídos de *Guía Arte Teatral. Teatro Apolo.* Buenos Aires, año II, núm. 8, 1 de febrero de 1910.

del Uruguay, como lo señalan los puestos de distribución que se mencionan en diversas colecciones: La Plata, Rosario, Santa Fe, Paraná (Entre Ríos), Concordia (Entre Ríos), Córdoba, Goya (Corrientes), Trenque Lauquen (Provincia de Buenos Aires). Algunas contaron con corresponsales en Montevideo, Santiago de Chile y aun en Madrid.

No es fácil recabar datos acerca de las tiradas dadas las escasas menciones al respecto, en algunos casos se señala la 2.ª 3.ª o 4.ª edición, *Bambalinas* menciona números de 5.000 y de 10.000 ejemplares, hay algún título exitoso que consigna haber llegado a los 40.000. Por otro lado, la publicidad con que cuentan —algunas con avisos de sastrerías y peluquerías teatrales, de librerías, imprentas, editoriales, y también de aceites, cremas, restaurantes, algunos realizados por actores muy conocidos en esos años —habla de la inserción del fenómeno en la vida cotidiana.

Otro hecho a remarcar es que constituye un corpus de alrededor de 3.000 obras, muchas de ellas editadas en esa única vez, y con un promedio muy escaso de reiteración de títulos.

Nómina de las colecciones teatrales [12]

La nómina de las publicaciones ubicadas, cronológicamente, puede ordenarse de la siguiente manera:

1910: *El teatro criollo,* quincenal, se publicó a lo largo de tres años.
El teatro nacional (1.ª época), quincenal, posteriormente semanal, aparece hasta 1914.
1911: *Dramas y comedias,* es la continuación de *El teatro nacional,* también quincenal, aparece hasta 1912.
1913: *Nuestro teatro,* quincenal.
1914: *Mundial teatro,* quincenal, encontrados cuatro números.
1918: *La novela cómica porteña,* semanal, encontrados 31 números.
El teatro nacional (2.ª época), continúa con la numeración anterior, encontrado hasta el núm. 178, en octubre de 1924.
La novela teatral, quincenal, destinada a promover autores jóvenes; encontrados 15 números.
Bambalinas de marzo de 1918 hasta marzo de 1934. Alcanza 762 números y 12 suplementos. Al principio quincenal, luego semanal. Junto al teatro nacional, publica algunas traducciones y adaptaciones.
La escena. De julio de 1918 a octubre de 1933. Publica semanalmente autores argentinos y algunas traducciones. Alcanza 797 números y 125 suplementos.
1919: *El teatro argentino,* comienza siendo quincenal, a partir del número cuatro se hace semanal. Encontrados 52 números.
Teatro popular, llega hasta 1923, semanal, publica también teatro europeo. Encontrados 133 números.
1920: *El teatro universal,* autores preferentemente europeos, semanal. Encontrados 20 números.
Teatro rosarino, quincenal, dedicada a autores de Rosario.
1921: *El teatro,* semanal. Publica autores nacionales y extranjeros. Encontrados 94 números.

[12] La nómina que sigue no es exhaustiva, ya que prácticamente no se encuentran en bibliotecas de Buenos Aires colecciones completas. Las referencias corresponden al material existente. El librero Víctor Contreras me facilitó varias revistas de cuya existencia las bibliotecas no tienen datos.

Teatro selecto, semanal, publica fundamentalmente autores españoles contemporáneos. Encontrados 20 números y seis suplementos.

Arriba al telón: semanal, edita autores argentinos y adaptaciones. Encontrados cuatro números.

La farsa, aparecía tres veces por mes, muchas sin fecha. Autores argentinos. Consigna numerosas reediciones.

1922: *El entreacto,* quincenal, alcanza 25 números (hasta 1923). Publica autores nacionales.

La escena nacional, mensual. Encontrados cinco números de autores nacionales.

Teatralia, semanal, publica autores españoles y europeos. Patrocinada por la Sociedad de Autores Españoles. Encontrados 15 números.

Talía, encontrado un número, de autor argentino.

Bastidores, quincenal, encontrados dos números de autor nacional. Posee el mismo logotipo que *Bambalinas.*

Talía (Bahía Blanca), mensual, encontrados dos números de autor nacional.

Teatro rosarino, encontrado un número, autor argentino.

Dramas y comedias, quincenal, repertorio español, clásico y contemporáneo. Encontrados 12 números.

Comedia, semanal. Encontrados tres números con obras de Benavente.

1923: *Teatro* quincenal, y luego mensual. Encontrados 12 números.

1925: *Telón arriba,* encontrado un número, autor nacional.

1926: *El telón,* revista teatral de la Editorial Plus Ultra. Encontrado un número, de autor nacional.

1928: *La máscara,* Montevideo. Encontrado un número.

1930: *El apuntador,* quincenal. Encontrados 10 números, de autores argentinos.

1931: *Candilejas,* quincenal. Encontrado un número de autor nacional.

Candilejas (Rosario), quincenal. Encontrados seis números.

Máscaras, encontrado un número, de autor nacional.

1932: *Vida teatral* (Rosario), encontrado un número, de autor local.

Teatro moderno (Montevideo), semanal. Encontrados 11 números, de autores españoles.

1933: Nuestro teatro, semanal. Publicación del Círculo argentino de autores. Encontrados 54 números.

Teatro popular (Rafaela), encontrado un número de autor estrenado en Rafaela.

Sin que expliciten la fecha, pero que por las características de la revista, o por las obras publicadas pueden ubicarse en estos años, se han encontrado:

Labardén: mensual. Publica una obra estrenada en 1917, en Buenos Aires.
Pluma y tinta: varios números, repertorio nacional, fundamentalmente Florencio Sánchez.
Teatro rioplatense: encontrado un número, edita una obra estrenada a fines de 1920 en Buenos Aires.

Muchas de las revistas, como se desprende de la nómina, tuvieron vida efímera, otras subsistieron como proyecto —cultural y comercial— y se consolidaron en el gusto del público. Comparativamente, las españolas que les son contemporáneas, parecen haber tenido una trayectoria más estable y duradera, como lo demuestran los casos de *La novela teatral,* que entre 1916 y 1925 publica 446 números; *La farsa,* que alcanza 476 números entre 1927 y 1936; *Los contemporáneos* sobrepasa los 700 [13]. En nuestro medio, si exceptuamos *Bambalinas* y *La escena,* sólo encontramos *El teatro nacional* que sobrepasó los 170 números, *Teatro popular,* que llega a 133, *El teatro* que

[13] José Antonio Pérez Bowie: «La colección dramática "La novela teatral" 1916-1925», en *Segismundo,* XIII, 1-2, múms. 25-26, Esgueva, Manuel: «La colección teatral "La farsa"» Madrid. CSIC (anejos de la revista *Segismundo,* 3, 1972).

llega prácticamente al centenar, y el resto —la gran mayoría— queda en los primeros números. A pesar de la corta existencia de muchas, entre 1918 y 1923 por lo menos diez revistas coexisten, repartiéndose la aparición de tal manera, que cada día de la semana salía a la venta alguna: los lunes, aparecía *El teatro;* los martes, *Teatro popular;* los miércoles, *El teatro nacional;* los jueves, *La escena,* y los suplementos los sábados; los viernes, *El teatro argentino,* los sábados, *Bambalinas.* Los años pico resultan ser 1918, en el que surgen cinco, y las tres más importantes: *Bambalinas, La escena, El teatro nacional,* y 1922, en el que hacen su aparición siete revistas en Buenos Aires y dos en el interior.

La mayoría de las revistas se limita a publicar la obra teatral, consignando la fecha de estreno y el reparto de la compañía que lo tuvo a su cargo, otras, como *Dramas y Comedias, El teatro nacional, Teatro, La novela cómica porteña,* y la primera etapa de *Bambalinas,* publicarán también gacetillas, crónicas de estreno y noticias varias sobre el movimiento teatral.

Bambalinas o las contradicciones del campo intelectual.

Me voy a detener en el análisis de *Bambalinas,* publicación que, por su éxito, por su larga presencia en el mercado, y por el contenido de sus notas críticas ofrece elementos interesantes para evaluar la situación de transición que vive el campo intelectual.

Bambalinas comienza a publicarse en marzo de 1918, y desaparece en 1934. Su director-fundador es Federico Mertens, autor de más de 70 comedias, que se hace cargo de la dirección hasta pasados los 100 números. Más adelante ésta será ejercida por el dramaturgo Enzo Aloisi, por Aníbal Imperiale y por el mismo administrador, Ferrari.

Durante sus primeros 50 números dedica varias páginas al movimiento teatral, a partir de allí lo hará en forma esporádica, o, como *La escena,* dará una breve nota sobre la obra publicada.

A lo largo de dichas notas críticas, encontramos un juego oscilante entre lo que podrían denominarse las *marcas del autor* y las *marcas de medio de comunicación.* Ellas evidencian las contradicciones que hemos señalado como conformantes del momento que se vive en el campo intelectual, contradicciones que serán llevadas a mayor tensión por la franca inserción dentro de lo comercial que se produce en la actividad teatral. Esa tensión, y la aceptación o rechazo de las pautas de la actividad teatral serán la clave para caracterizar el rol de *Bambalinas* en este período.

Bambalinas es una revista hecha por autores, a quienes promociona —lo revela el hecho de que la casi totalidad de sus primeras 100 portadas les están dedicadas— y toma partido por ellos en una lucha en que intervienen las concepciones en pugna ya mencionadas, y que se manifiesta, dada la óptica de sus hacedores, bajo la forma de una disputa con los actores, a quienes visualizan como responsables del apresuramiento y descontrol que adquiría la actividad dramática, como figuras ejes que se superponían y competían con los autores. Paralelamente, y con conflictos, la revista asume esas *marcas de medio de comunicación* y adopta una actitud francamente abierta para

con el lector, acepta las pautas vigentes del desarrollo teatral, intenta formas de relación novedosas con los receptores, etc.

Esta tensión va a estar presente desde el primer número, en el que hablan de «compañías irrespetuosas que mutilan los libretos» y prometen reflexionar, «decir lo que en el apremio de la crónica inmediata se ha dejado de decir» y donde también introducen al actor, proponiéndose «apuntar la colaboración de los actores en el éxito de una obra», y «dar a la interpretación un espacio más reflexivo y analítico».

La crítica ejercida por *Bambalinas* no se diferencia demasiado de la que se hacía contemporáneamente en otros medios; se valoraba al teatro «colocado ya a un nivel envidiable en el concierto de las actividades progresivas del intelecto argentino» (número 11) pero con un no disimulado disgusto por la manera en que éste se iba desenvolviendo, disgusto que los llevará, por ejemplo, a asumir una constante actitud de críticos y de consejeros. Y lo que critican, son precisamente las claves de la expansión teatral; la configuración de la relación autor-actor, que ponía al primero casi al servicio del intérprete, escribiendo para determinadas figuras; las modalidades que el actor adoptaba —morcillas, improvisacionas, divismo— y por medio de las que establecía su nexo con el público, que esperaba la exageración, la redundancia (verbal o gestual), el agregado; las formas de apuntalamiento de esas figuras por medio de apuntadores, o la existencia de «barras» capaces de llevar al éxito o al fracaso una obra; el hecho de que el teatro constituía un negocio, por lo que el empresario tenía un peso importante, etc.

Las marcas de autor se hacen evidentes en notas como «los morcilleros» (núm. 26) donde opinan que nunca han criticado el agregado en aquellos actores «con ciertas condiciones de espiritualidad para ello y que, sin llegar al abuso, lo hacen de acuerdo con la psicología del personaje que encarnan», para criticar esta actitud en actores principiantes o partiquinos que podrían deformar el carácter de la obra, y que finaliza, justamente con una formulación de pedido a la Sociedad de Autores, para que dictamine qué caminos habría que seguir ya que la «morcilla» iba «día por día entrañando un peligro mayor para el buen teatro».

Y aquí nos aproximamos a otro fuerte exponente de las *marcas de autor,* de enorme presencia en toda la crítica de esos momentos: el aconsejar. El teatro era un todo a construir, la crítica puede resultar un correctivo, es posible reencauzar lo desviado, sugerir ideas nuevas, intentar controlar el auge teatral. Así, pedirán a los autores que no se reiteren (núm. 2, en el comentario a la obra *La otra noche en los corrales,* de Alberto Vacarezza; núm. 5, donde exigen que los dramaturgos no se plagien en la utilización de tipos o recursos de probado éxito; núm. 25, en que critican el apresuramiento en la factura que revela *La gruta de Ollantay* de Enrique García Velloso) o realizarán un balance del año teatral fuertemente crítico y aludiendo a una escasa renovación (número 35). A veces requieren que se gesten organismos nuevos: reclaman una escuela de canto para el desarrollo del teatro lírico con cantantes nativos (núm. 23). En el núm. 36, la primera página la ocupan una serie de pequeñas reflexiones sobre el movimiento teatral, donde de manera irónica, se opina sobre la labor de los críticos («si la crítica pondera una comedia, ofende a muchos autores, si la ataca, molesta a uno solo»); sobre el peso de la propaganda («la reclame es necesaria en el teatro, pero

siempre es mejor que la haga la propia obra»); se enjuicia la moral de las actrices («en el camarín de una actriz honesta, pocas veces se ve una madre o un esposo»); y vuelven a la carga en la relación autor-actor, autor-empresario, y aconsejan al primero «autor, aféitate en casa, si no quieres correr el riesgo de una "lectura"», o reconocen con amargura: «el cómico debe interpretar al autor; esto es axiomático. Pero entre nosotros, pasa a la inversa, el autor debe interpretar al cómico».

Bambalinas es coherente con la defensa de sus ideas: los actores reporteados serán figuras más preparadas que la mayoría, que se especializaban en un repertorio «elevado» —por ejemplo, Angelina Pagano— o al entrevistar a un intérprete de teatro popular, éste será diferente al grueso de los actores. Se da el caso también —y esto es un nexo interesante con la actitud que seguidamente detallaremos, la de *medio de comunicación*— de un actor de repertorio alto y extranjero, como Francisco Ducasse (núm. 25) que afirma no rescatar demasiados valores entre los autores y sí en los intérpretes, y el cronista ironiza, disiente y evidencia su desacuerdo de manera muy directa; actitud firme que podría ser considerada valiosa por los lectores.

En general, la óptica de la revista para las generalidades del quehacer teatral es positiva, se hace hincapié en el momento especial por el que se transitaba, se promocionan los distintos componentes de la actividad teatral (formación de compañías, giras, galas, estrenos, etc.), se alientan actividades que no tenían demasiado desarrollo, como la escenográfica (núm. 10), se recuerdan aniversarios (el de la fundación de la sociedad de autores, núm. 24), el de la muerte de Florencio Sánchez (núm. 32).

Junto a estas *marcas de autor,* que ubican al dramaturgo y su texto en un lugar de privilegio por encima de los otros responsables del hecho teatral, la revista evidencia la aceptación de formas del teatro y del periodismo popular.

Como medio de comunicación —en una sociedad altamente consumidora y alfabetizada— *Bambalinas* debe competir con otras semejantes, con las colecciones de narrativa, y con otras formas del periodismo popular que ya mencionamos. Para ello cuenta con la pieza editada, un producto que ya ha probado sus virtudes en el escenario, y por tanto puede resultar un «gancho» importante para el lector. En esta zona aparecen las *marcas de medio de comunicación* a que aludí.

Marcas que se harán visibles, por ejemplo, en los slogans elegidos, que se insertan en cualquier espacio de la revista, que ubican tanto a la publicación como a la obra de teatro dentro de un mercado de consumo: «A *Bambalinas* se la imita. Jamás se la iguala» o «*Bambalinas* publicará todo el repertorio del teatro nacional, hayan sido o no editadas anteriormente», o bien «La difusión de *Bambalinas* significa el afianzamiento de nuestro teatro», o el hecho de que se donaran 50 ejemplares de cada número para las bibliotecas de habla hispana: «La publicación de *Bambalinas* significa la perpetuación del teatro nacional, al llevar sus obras a las bibliotecas de América del sur y Europa española».

Otra de las *marcas de medio de comunicación,* y a mi parecer, la más importante, es la atención prestada al espectador-lector, donde se evidencia una relación que se va afianzando y fortaleciendo. En efecto, la reedición de algunos números, o los concesionarios de venta con que cuentan en el interior o en países limítrofes —ya en

el núm. 8 anuncian puestos de venta en las ciudades de Montevideo, Concordia (Entre Ríos), Bahía Blanca, La Plata— hablan de una circulación bastante importante. Surgen secciones fijas, que aunque no aparezcan a lo largo de demasiados números, hablan de una ampliación del público lector y del esfuerzo por captar nuevos sectores: «Líricas» se incorpora en el número 10; «Centros sociales» en el núm. 13, sección que va a informar de actividades de grupos vocacionales no sólo de la capital, sino que incluye información de centros de La Plata, San Nicolás (Buenos Aires), San Francisco (Córdoba), Necochea (Buenos Aires), etc. En el núm. 19 aparece la sección «Tonadillas y tonadilleras», dedicada al lector-espectador español, que reseña la actividad de las varietés o de las compañías de género chico, junto a una serie de comentarios y «chismes» sobre sus protagonistas. La sección llegó a ocupar más de una página. En el núm. 22 se comienzan a reseñar, bajo el título «De provincias» las actividades de todo el país y del Uruguay, aunque en números posteriores, se abrirá una sección denominada «Del Uruguay» (núm. 25) Estas notas informan sobre la magnitud del movimiento teatral, aparecen noticias de representaciones en ciudades como Mendoza, Goya, Quilmes, Salto (R.O.U.), etc. Semejante a la dedicada al teatro español, en el núm. 25 surgirá «Teatro italiano».

Otra de las *marcas* reveladora de una corriente de comunicación de ida y vuelta que se establecía entre los hacedores del fenómeno teatral y el lector-espectador, lo constituyen los pedidos de colaboración, que obtuvieron además una respuesta elevada de parte de los lectores. Esto habla de la potencialidad creativa del público de teatro. En el núm. 3 anuncian una sección crítica hecha por lectores, que aparece a partir del 5, como «La crónica del espectador», y el requerimiento constante de diálogos y monólogos —a partir del núm. 8— que son publicados en número considerable.

A partir del núm. 11 se anuncia un concurso de autores —una modalidad usual en aquellos años, pues fue llevada a cabo por numerosos medios o por empresarios teatrales—. Este concurso de obras breves tuvo por jurado a tres dramaturgos (Roberto Cayol, Raúl Casariego y Armando Discépolo) que a su vez gestionarían el estreno. Semana a semana *Bambalinas* consiga la cantidad de obras recibidas, que se aproxima a 10 (a veces se supera esa cifra, y se reciben 14, 12 y también 22). Precisamente en ese concurso triunfa Enzo Aloisi, que fuera años más tarde director de *Bambalinas*. El fenómeno de los concursos puede ubicarse en lo que apuntan Altamirano y Sarlo: «Las dimensiones exiguas del medio literario facilitan estos contactos: la relación entre los consagrados y los nuevos tiene una inmediatez que informa sobre la precaria estratificación del campo intelectual» [14].

Hay otra forma de concursos —los hay semejantes también en otras revistas— que propone una especie de «hágalo usted mismo» al lector-espectador, y aquí cabría hablar sólo de espectador, ya que se trata de un concurso para elegir actores. El lector debía formar la compañía que deseaba entre intérpretes de centros vocacionales y elegir la obra y escena a representar. Los premiados participarían de una fiesta en un teatro, a la que se invitarían a críticos, autores, actores, empresarios, mientras que los

[14] *Op. cit.*, pág. 87.

dramaturgos Casariego, Discépolo, De Rosa y Mertens se harían cargo de la dirección. Este concurso da claves sobre el funcionamiento del teatro como *medio de comunicación abierto,* con gran feedback, por un lado, informa sobre la realidad teatral del momento, sobre la conformación del medio teatral, en el que también hay que incluir las numerosas compañías de aficionados; sobre la formación de las compañías y las pautas de trabajo que dicha formación requería (se pedía la elección de primer actor cómico, dramático, galán joven y galán joven cómico, dos característicos, actores de conjunto, y lo mismo para las mujeres). Por otro lado, sobre el conocimiento que el lector-espectador debía tener sobre el medio, la cultura teatral que necesitaba para elegir no sólo la conformación de una compañía, sino también la obra (allí las opciones eran comedia, sainete o drama) y el acto que desearían ver representado. Además, la fiesta a la que se invita a todos, los elegidos y los electores, hablan de una apertura hacia el público y una conciencia generalizada de que el teatro era un algo a hacer entre todos.

Quiero detenerme para finalizar, en dos notas aparecidas en los números 21 y 22 que ejemplifican de manera cabal las tensiones y vacilaciones aludidas, y en las que confluyen las *marcas de autor* y las de *medio de comunicación.* Se trata de dos notas escritas en cocoliche, como si fueran parte de un sainete, en las que, bajo la forma de una conferencia —otra modalidad de la cultura de esos años— pronunciada por un supuesto *profesor Pasquale Mazzacane,* se diserta sobre «El apuntador» y «Los claqueros». Mientras que la elección del cocoliche —vale decir la utilización de uno de los mayores recursos humorísticos librados a la inventiva del actor para lograr una probada eficacia comunicacional— nos ubica en el plano del *medio de comunicación,* la fuerte carga crítica de las disertaciones con respecto a las modalidades tratadas, nos remiten al plano del *autor.*

La resultante de dichos cruces es la siguiente: en «El apuntador» se comienza por definirlo «voy a hablare de un modesto e humeldísimo obrero del palco aresénico que nenguna persona del público conoce ni ve, e que, sen embargo, se iyo faltara, no hay caso de fonciones...» para señalar más adelante una serie de requisitos en realidad necesarios para el actor: emoción, dominio de los tonos de voz, etc. También se critica la improvisación de los actores, el abuso de las «morcillas», la falta de conocimiento de lo que están haciendo. Se hace hincapié en el rol determinante que el apuntador podría cumplir, dados los mecanismos de trabajo vigentes en esos momentos, para finalizar humorísticamente señalando que un final de tono melodramático podía transformarse, riesgosamente, en «¡piantemo, cosefai, piantemo que viene la vieca...!» Este tipo de notas implican una mayor flexibilidad y apertura con respecto a la dura crítica que habitualmente se ejercía en los medios, revelan un grado de aceptación de las pautas reales de la producción teatral, y resuelven las contradicciones que ello les acarrea por medio del humor.

Con todo, *Bambalinas* nunca llega a cobrar una forma definitiva, lo que hemos señalado abarca tan sólo los primeros setenta números, que considero los más ilustrativos acerca de la conformación del público y de las maneras comunicacionales vigentes en ese período de transición.

Interesa, asimismo, reflexionar sobre el repertorio de *Bambalinas*: a partir del



Actores de la Compañía «Juventud», en 1936.

número 50 publica catálogos de las obras publicadas, y resúmenes de su labor: en el primer año de existencia han editado 70 obras de teatro nacional, con un total de 162 actos. De César Iglesias Paz y de Federico Mertens se publicaron siete obras, de Enrique García Velloso cuatro, de los binomios Dartés-Damel y Discépolo-De Rosa, tres, etc. A lo largo de ese año aparecen todos los géneros que obtenían el favor del público: comedias (costumbrista, alta, asainetada), sainete lírico y dramático, vodevil, drama, etc.

Con respecto a las portadas, ya hemos mencionado que casi enteramente están dedicadas a autores, y en algunos casos, a los intérpretes. Se trata de fotos en colores, en las poses que eran habituales en la fotografía del momento, y que pueden presentarse como medallones o bien cubrir la totalidad de la portada. Ocasionalmente, más adelante, publicarán imágenes de la obra editada, aunque es *La escena* la que más recurre a esta modalidad, y algunas caricaturas. Es posible a partir de ellas —y de las que aparecen en el interior, como la sección «Galería de Bambalinas»— reconstruir el vestuario, el maquillaje, la gesticulación de esa época, ya que en su totalidad conforman una especie de historia gráfica del teatro.

NORA MAZZIOTTI
Mendoza 3820
1430 BUENOS AIRES
Argentina

BIBLIOGRAFIA

ALTAMIRANO, CARLOS, y BEATRIZ SARLO: «La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos» en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia.* Centro Editor. Buenos Aires, 1983.

CARELLA, TULIO: *El sainete.* Centro Editor. Buenos Aires, 1967.

ENSINCK, OSCAR LUIS: «El teatro en Rosario» en *Historia de las instituciones de la provincia de Santa Fe,* tomo V, segunda parte.

FORD, ANÍBAL, y JORGE RIVERA: «Die Massenmedien» en *Argentinien.* Ed. J. F. Zapata, Tübingen und Bassel, Horst Ermann Verlag, 1978.

FOPPA, TITO LIVIO: *Diccionario teatral del Río de la Plata.* Argentores, Ediciones del carro de Tespis. Buenos Aires, 1961.

GALLO, BLAS RAÚL: *Historia del sainete nacional.* Buenos Aires Leyendo, segunda edición. Buenos Aires, 1970.

GARCÍA VELLOSO, ENRIQUE: *Memorias de un hombre de teatro.* Kraft. Buenos Aires, 1942.

LLANES, RICARDO M.: *Teatro de Buenos Aires. Referencias historiales.* Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, Cuadernos de Buenos Aires. Buenos Aires, 1968.

MARCO, SUSANA y otros: *Teoría del género chico criollo.* Eudeba. Buenos Aires, 1974.

MARTÍNEZ CUITIÑO, VICENTE: *El café de los inmortales.* Kraft. Buenos Aires, 1949.

MAZZIOTTI, NORA: «Revistas de teatro» en *Clarín Cultura y Nación.* Buenos Aires, 7 de febrero de 1980.

— Estudio preliminar y notas en Vacarezza, Alberto: *El conventillo de la Paloma y San Antonio de los Cobres.* Kapelusz. Buenos Aires, 1982.

— «El género chico criollo, primera síntesis nacional de institución, creación y público» en *Crear,* año III, núm. 11, nov.-dic. 82.

MERTENS, FEDERICO: *Confidencias de un hombre de teatro. Medio siglo de vida escénica.* Nos. Buenos Aires, 1948.

ORDAZ, LUIS: *El teatro en el Río de la Plata. Desde sus orígenes hasta nuestros días.* Leviatán, segunda edición. Buenos Aires, 1957.

— *El teatro argentino.* Centro Editor. Buenos Aires, 1982.

PODESTÁ, JOSÉ: *Medio siglo de farándula. Memorias.* Río de la Plata, 1930, segunda edición.

POSADAS, ABEL, y otros: *«El sainete»* en *Capítulo. La historia de la literatura argentina.* Centro Editor, número 49. Buenos Aires, 1980.

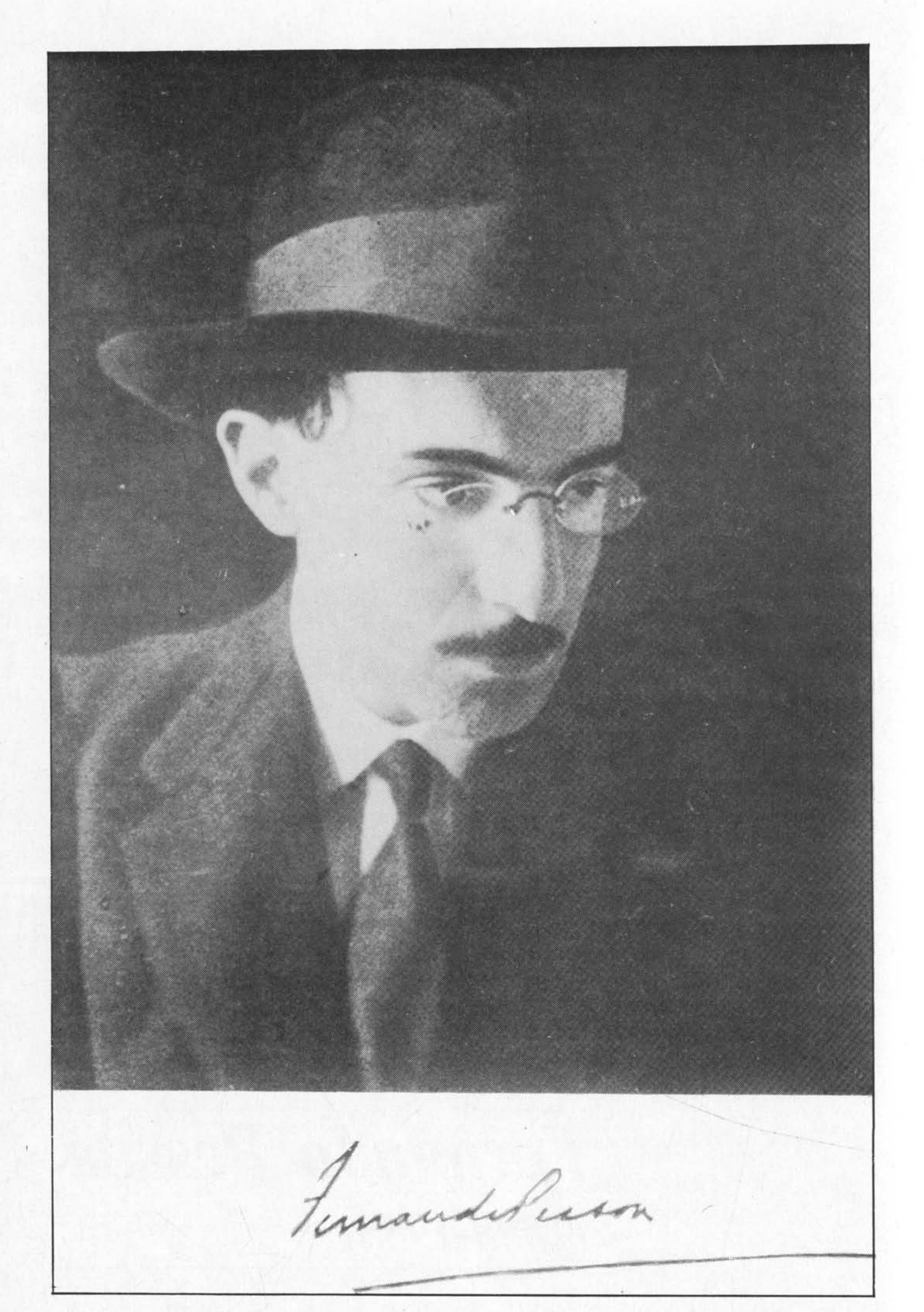
RELA, WALTER: *Historia del teatro uruguayo 1808-1968.* Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo, 1969.

RIVERA, JORGE: *El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización 1810-1900* en *Capítulo. La historia de la literatura argentina.* Centro Editor, núm. 36. Buenos Aires, 1980.

— «La forja del escritor profesional (1900-1930)» en *Capítulo. La historia de la literatura argentina.* Centro Editor, núm. 56. Buenos Aires, 1980.

SALDÍAS, JOSÉ ANTONIO *La inolvidable bohemia porteña. Radiografía ciudadana del primer cuarto de siglo.* Freeland. Buenos Aires, 1968.

Fernando Pessoa
(1888-1935)


Fernando Pessoa

Introducción a la obra en prosa de Fernando Pessoa

Si el mundo poético de Fernando Pessoa ha sido objeto de un reiterado cuidado crítico que mitiga la deficiente ordenación de las poesías tal como han sido editadas póstumamente, la prosa pessoana sin embargo no ha merecido igual suerte. La publicación moderna de los textos en prosa está basada en una confusa mezcla de criterios comerciales —en volúmenes temáticos, por ejemplo— y de criterios presuntamente críticos —la inserción de todo cuanto Pessoa escribió sin ningún tipo de selección, es otro ejemplo—. Todo ello provoca situaciones tan poco «comerciales» como que un lector no especializado tenga que pasar por hasta tres borradores de un mismo fragmento, sin variaciones sustanciales o tan poco serias como que para leer las colaboraciones en *O Jornal*, una decena de artículos aparecidos en menos de un mes, sea menester recurrir a tres volúmenes diferentes, donde además no están recogidos los diez. Y estos pequeños inconvenientes no son secundarios, puesto que, recordémoslo una vez más, se trata de un literato que dejó las tres cuartas partes de su obra inéditas, por lo cual la imagen total de ese conjunto dependerá también, en un cierto porcentaje, de su presentación pública, de la forma de acceder a él.

Por otra parte, la prosa pessoana ha sido utilizada normalmente como apoyo al discurso crítico sobre su poesía y raras veces se le ha prestado atención por sí misma. Esperemos que el interés suscitado por la tardía edición de *Livro do desassossego* ayude a paliar esta situación y aporte una perspectiva útil para el análisis del mundo global de Fernando Pessoa. Las líneas que apuntamos a continuación no pretenden ir más allá de una guía introductoria en la prosa pessoana.

Mencionamos antes que el criterio que ha predominado en la estructuración de la ingente y dispar obra en prosa de Pessoa ha sido el temático. El corpus pessoano es susceptible, sin embargo, de una división previa a la temática, basada más en la intención de la escritura que en su estricto contenido; según lo cual podemos establecer tres grandes bloques, definidos por sus características externas:

1. Colaboraciones en prensa y revistas literarias.
2. Obra inédita.
3. Epistolario.

Veamos, pues, qué contiene cada uno de estos grupos.

Colaboraciones en prensa y revistas literarias

En cierta ocasión Ortega dijo «he nacido sobre una rotativa» [1], refiriéndose al

[1] Cfr. G. DE TORRE: «Ortega, teórico de la literatura», *Revista Nacional de Cultura*, 124, Caracas, 1957.

asistematismo en la exposición de su pensamiento, que prefirió el artículo periodístico y la conferencia al voluminoso volumen y la cátedra vitalicia. Una frase semejante podría haber sido pronunciada por Fernando Pessoa, quien mostró siempre una vocación decidida por la intervención inmediata a través del periodismo, aunque las condiciones particulares de la prensa portuguesa, la sociedad provinciana y encerrada en sí misma en la que vivió y pensó, le frustrasen a menudo una continua y regular exposición de sus reflexiones. Fernando Pessoa había nacido irremediablemente sobre un baúl de inéditos.

La tarea crítica atrajo al joven Pessoa mucho antes que la dedicación poética, y esta voluntad inicial de intervenir en el medio de una forma pasiva, es decir crítica, es la primera característica de sus colaboraciones en prensa.

Así pues, el estreno en los papeles de Pessoa se realiza en el seno de la revista *A Aguia,* en 1912 —órgano de un movimiento poético denominado Saudosismo y caracterizado por su idealismo, mesianismo y estética post-simbolista— con una serie de artículos [2] en los que desarrolla teóricamente las intuiciones poéticas de dicho movimiento. Estos artículos alcanzan rápidamente un amplio eco polémico; el segundo, por ejemplo, es una ampliación de lo expuesto en el primero, explicación motivada por una carta adversa aparecida en un diario lisboeta. Apenas concluida la serie, ya otro diario, *República,* organiza una encuesta periódica basada en el hecho de estar o no de acuerdo con las predicciones del crítico de *A Aguia.*

Todavía antes de publicar su primer poema, escribe en los tres números aparecidos en la revista *Teatro* una página dedicada a comentario de libros, sección que tampoco se vio privada de la polémica, pues el articulista lógico, deductivo y fiel de *A Aguia* se transforma en un crítico irónico y mordaz que hace suyo el lema de *Teatro:* «Nuestra obra es, por ahora, de destrucción», de la que no se escapan ni sus compañeros saudosistas.

Esta decidida dedicación inicial a la crítica merece incluso el reproche de sus amigos. En carta del 3 de febrero de 1913 Mário de Sá-Carneiro, residente en París, le aconseja de esta forma: «Lo que importa, mi querido Fernando, es reunir, concluir sus versos y publicarlos, no perdiendo energías en largos artículos críticos... Creo que es un peligro para su triunfo esta tardanza en aparecer como poeta. Acostumbrados a considerarle como un buen crítico, los "demás" sentirán estúpida pero instintivamente repugnancia para aceptarle como poeta» [3].

Dos años después de la colaboración en *A Aguia* da a la imprenta sus primeros poemas, pero no es hasta tiempo después cuando, con *Orpheu,* su obra poética emerge con personalidad propia.

La segunda característica de las colaboraciones en prensa es la discontinuidad. Pessoa abandona *A Aguia* por evidentes diferencias con la dirección y las directrices de la revista. Y esta ruptura es sintomática de su madurez estética y de una nueva consciencia generacional bien definida. Y si en esta ocasión es el crítico quien se

[2] Tres artículos: «La Nueva Poesía Portuguesa Sociológicamente Considerada», «Reincidiendo...», y «La Nueva Poesía Portuguesa en su aspecto psicológico», desglosados en cinco números de la revista, en la cual ocupan en varias ocasiones un lugar privilegiado, al inicio de la publicación.

[3] MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO: *Cartas a Fernando Pessoa,* vol. I, pág. 63, Lisboa, 1978.

despide, en las más la publicación simplemente desaparece tras los primeros números —sobre todo aquellas directamente vinculadas a la generación [4]—, o el despedido es el crítico. Sobre esto último podemos anotar, por ejemplo, el caso de *O Jornal*. Pessoa es contratado como redactor de este periódico cuyo primer número aparece el 4 de abril de 1915 en Lisboa. En él Pessoa se encarga de la sección literaria pero también redacta cada tres o cuatro días una columna política fija titulada «Crónicas de la Vida que Pasa...». La del 21 de abril tuvo la virtud de irritar a los *chauffeurs* lisboetas, indirectamente citados en ella, quienes se manifestaron frente a las oficinas de *O Jornal*, incidente que se saldó con el despido del columnista.

En otros casos, por último, lo que se inicia como una colaboración continuada finaliza tras la primera o segunda entrega sin otra explicación.

Esta discontinuidad como norma, la imposibilidad de dar publicidad a todas sus inquietudes, a sus ansias de intervención tanto literaria como política o social, fue una de las causas que abocaron su escritura directa e ineludiblemente al baúl de los inéditos.

Tampoco la colaboración en publicaciones coetáneas se distribuyó con regularidad a lo largo de su vida. Podemos distinguir tres períodos bien diferenciados. Uno inicial entre 1912 y 1917, que se caracteriza como dejamos dicho arriba por una clara voluntad de actuación crítica a través de los medios periodísticos, y por una posterior desilusión, por una parte, al no lograr un órgano de expresión generacional mínimamente estable —*Orpheu* perece cuando el número tres estaba en pruebas—, y por otra parte al no conseguir tampoco para él un medio apropiado de exposición regular de su pensamiento.

Coincide este primer período con la fase más viva de la generación que se ha llamado «de Orpheu», o «Modernismo portugués», en la que Pessoa no sólo se incluye sino que es uno de sus principales teóricos y alentadores. Importa en estos años el espíritu de grupo, las acciones colectivas, el misticismo de los sucesivos movimientos, y sobre todo el triunfo [5]. Había sido abolida la capacidad de magisterio del pasado, y los vanguardistas se arrogaban el éxito de las glorias pretéritas, presentes y futuras. Esta sed absoluta de triunfar influenciaría sin duda la juvenil disposición para escribir en todas partes, en una columna política, en una reseña bibliográfica o en las «Cartas al Director».

Tras el secuestro de *Portugal Futurista* y los sucesos acaecidos el año futurista de 1917, sobrevino la diáspora generacional. Algunos modernistas murieron en plena juventud, otros regresaron a sus provincias de origen o salieron del país, y esta honda depresión se advierte también en la obra periodística de Pessoa, quien hasta prácticamente 1922 no vuelve a trabajar sino para el baúl de los inéditos. El segundo período va, por tanto, desde 1917 a 1927, y abarca por un lado este vacío y por otro, hechos capitales como la fundación de *Athena*, a la que dedicaremos un comentario particular en el siguiente párrafo.

Un último período se inicia en 1927 y se extiende hasta el año de su muerte, 1935.

[4] Por ejemplo: *A Renascença* (un número en 1914), *Orpheu* (dos números en 1915), *Exilio* (un número en 1916) *Centauro* (un número en 1916), *Portugal Futurista* (un número —secuestrado— en 1917). Y éste es el catálogo de revistas modernistas de la época, hasta 1917.

[5] La cita de Sá-Carneiro (nota 3), antes apuntada, es suficientemente significativa.

Una nueva generación despunta en el panorama literario portugués y lo hace, claro, por medio de una revista, *Presença,* que desde el primer número reivindica a los modernistas como maestros y trata de recuperar una obra que permanecía poco menos que en el anonimato. A partir de entonces la participación en *Presença* de Pessoa se convierte en habitual. A su vez algunos periódicos locales, sobre todo el *Diario de Lisboa* y *O Noticias Ilustrado,* solicitan con frecuencia la colaboración del creador de los heterónimos, y en estos siete u ocho últimos años de su vida retoma el ritmo de actividad periodística de los años iniciales.

Paradójicamente, sin embargo, los textos más importantes, extensos y claves para afirmar la vocación pessoana por las rotativas, no se encuentran, salvo contadas excepciones, en ambas épocas de abundante trabajo periodístico, sino en el período central, del que apenas hemos dicho nada. Entonces, cuando ya no existía generación modernista, entendiendo como tal un grupo cohesionado y activo, aparece un verdadero órgano generacional de larga y estable trayectoria, prestigioso y abierto a colaboraciones menos convencionales [6]. En *Contemporânea* encuentra, pues, Pessoa el medio ideal para sacar a la luz entre 1922 y 23 algunas de sus prosas capitales, como *El Banquero Anarquista* o los estudios sobre António Botto... y múltiples poemas.

Un año después, en 1924, junto a un profesor de dibujo que se encargaba de las cuestiones artísticas, y monetarias también, Fernando Pessoa funda en Lisboa la *Revista de Athena.* El legado más genuino de su vasta obra. En sus cinco números está condensado todo Fernando Pessoa, el Múltiple. Quienes lamentan la inhibición a la hora de publicar sus versos en libro, con frecuencia olvidan la existencia de esta revista, del hecho mismo de fundar una revista para mostrar el mundo que se quiere desvelar. De nuevo recordamos la figura de Ortega y Gasset cuyo gesto, aunque de otra índole fue también crear una publicación periódica, *Revista de Occidente,* como medio más fiel para su propia expresión.

Athena, entre otras cosas, es la revelación primera de los heterónimos, diez años después de que éstos emergiesen en la mente de su hacedor. Por primera vez publican Alberto Caeiro y Ricardo Reis, y lo hacen junto a F. Pessoa y A. de Campos, más experimentados en estas lides [7].

En la revista la prosa heterónima se revitaliza enormemente, en el número 2 leemos por ejemplo: «En opinión de Fernando Pessoa, expresada en el ensayo *Athena,* la filosofía —o sea la metafísica— no es una ciencia, sino un arte. No creo que así sea. Me parece que Fernando Pessoa confunde lo que es arte con lo que no es ciencia», firmado: Alvaro de Campos. El diálogo entre las personalidades líricas se entabla, y aunque Pessoa reconociese en alguna ocasión la dificultad de realizar una prosa heterónima, opinión ligada sobre todo al fracaso de Ricardo Reis como prosista, no es el caso de *Athena.* Alvaro de Campos publica también aquí sus *Apuntes para una*

---

[6] Se trata de la revista *Contemporânea,* que publicó 12 números en dos series, entre 1922 y 1926. En el número 7 recoge un discurso de Ramón Gómez de la Serna pronunciado en un homenaje a la revista, en Lisboa. Ramón dijo frases como ésta: «Pero lo que ha hecho de más maravilloso *Contemporânea* y su director, su hallazgo, su aportación al movimiento moderno del arte, su misturación original ha sido el unir el cubismo al rusticismo, el cerrar el círculo, el que de nuevo la cabeza se muerda la cola.»

[7] A partir de 1983 se puede consultar *Athena* en un excelente facsímil editado en Lisboa por Contexto Ed.

estética no-aristotélica, verdadero compendio de estética de vanguardia. Pessoa además invita a colaborar en su revista a los poetas más allegados a su gusto, así como da rienda suelta a su paladar de lector, en el número 1, por poner un ejemplo, traduce «rítmicamente conforme con el original» el poema de Edgar Allan Poe *El Cuervo,* otros escritores de lengua inglesa le seguirán en sucesivos números.

Queda aún por mencionar otra curiosa actividad en este período, en los seis número de la *Revista de Comercio e Contabilidade,* que co-dirige junto a un familiar suyo en 1926, y donde escribe una treintena de artículos de carácter comercial. Una faceta más del escritor polifacético por excelencia [8].

Obra inédita

La anhelada panacea, el tesoro enterrado en una isla con forma de arcón y fondo de muñeca rusa, el laboratorio del alquimista y otras mil connotaciones rezuma la obra inédita de Fernando Pessoa. Incluso el deficiente inventario de su expolio permite hoy echar más leña al fuego del mito. Nuevos escritos aparecen constantemente como por arte de magia y los inéditos de Pessoa siguen siendo la exclusiva más apreciada por la mayoría de las revistas literarias portuguesas.

Los papeles guardados en el baúl van desde la nota más circunstancial hasta borradores de ensayos prácticamente ultimados, pasando por un sin fin demodalidades: esbozos de artículos, proyectos de obras nunca iniciadas, declaraciones íntimas, ocurrencias, entrevistas imaginarias... Abarca todos los temas que en uno u otro momento le preocuparon: literatura, arte, filosofía, política, sociología, astrología, cuento policial, comercio... su propia vida rutinaria e intensa, a un tiempo monótona y alucinante.

Un total de 27.543 escritos, anotados sobre cualquier tipo de papel, desde hojas timbradas hasta el margen de las páginas de los diarios. Es curioso observar cómo escribía en los sobres de correspondencia usados, rellena uno a uno los cuatro triángulos de la parte posterior, girando hacia la derecha, aprovecha así al máximo el escaso espacio.

Desde 1966 la editorial Atica, detentadora de todos los derechos de autor de Pessoa, ha publicado, lentamente y con los no siempre acertados criterios que apuntábamos al principio, una parte considerable de este material en prosa inédito [9].

---

[8] Además de en las hemerotecas, la obra publicada por Pessoa en vida, referida a sus artículos periodísticos y críticos, puede consultarse en:

— FERNANDO PESSOA: *Páginas de Doutrina Estética,* seleccionada y anotada por Jorge de Sena, Lisboa, 1946. Existe una segunda edición, inexplicablemente incompleta, de 1962. Agotado.

— A partir de 1950, un bibliófilo de Oporto, que responde al seudónimo de Petrus, se ha dedicado a reeditar de una forma pirata todo lo publicado por Pessoa en vida, mezclando también criterios acertados con manipulaciones aberrantes. Por el carácter limitado de estas ediciones y por la enorme cantidad de títulos, no ofrecemos una lista exhaustiva de los mismos.

— FERNANDO PESSOA: *Textos de crítica e de Intervenção,* Lisboa, 1980. Selección de artículos, incompleta y sin comentarios, ni prefacio crítico.

[9] A saber: 1966: *Páginas Intimas y de Auto-Interpretação. Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literaria.*

Un caso aparte lo constituye el *Livro do Desassossego,* en el que nos detendremos brevemente.

«Todo es fragmentario, aunque del mayor interés; todo es de fecha incierta o de ordenación incierta; gran parte de los originales son de lectura dificilísima. Se trata de una gran aventura a nivel de crítica textual» [10]. Esta es la primera impresión de Jorge de Sena al recibir en Brasil, donde residía, los originales destinados al *Livro do Desassossego* que se había comprometido a editar. Compromiso que rompería en 1968, tras el nuevo descubrimiento de inéditos con la indicación «para el *L. do D.»,* de los cuales sólo una parte le fue enviada. Desde entonces hasta 1982 se extiende un túnel de inciertos intereses que Pessoa estuvo muy lejos de merecer. Mientras tanto, Petrus realizó su particular edición del *L. do D.* [11], y las revistas publicaban asiduamente fragmentos del misterioso libro.

El recientemente fallecido profesor Jacinto Prado Coelho fue el encargado de organizar la versión que conocemos, traducida al castellano por Angel Crespo. Se ha achacado a ésta los mismos defectos de siempre: mezcla de textos de diversas épocas, criterio únicamente temático, ausencia de juicios de valor de cara a una selección... [12] Existe, sin embargo, un método relativamente sencillo para superar estos inconvenientes: la lectura deslabonada, deambular por el libro más que recorrerlo de «pe a pa», tomarlo de la misma forma que fue concebido, como el libro de toda una vida, que se escribe-lee a ratos, a veces, uniendo días y noches, ebriedad y vigilia, deseo y realidad, azar y melancolía. Fiel acompañante de todas las horas de un hombre, es el libro abierto por excelencia. En la edición portuguesa, al final del primer volumen, hay incluso tres páginas en blanco para que cada uno de nosotros escriba nuevos fragmentos inéditos del contable lisboeta Bernardo Soares.

Epistolario

Nos queda, por último, tratar de su epistolario. Podemos con razón pensar que un «grafómano impenitente», como le ha llamado Basilio Losada, sería un excelente corresponsal. Y lo fue. Aunque este medio de escritura privado, rara vez destinado a la publicidad, es el más sensible al paso del tiempo y los acontecimientos, a la necesaria destrucción del papel para su reciclaje. Por ello, tal vez nos haya quedado sólo la punta del iceberg. Desde 1936, no obstante, la prensa portuguesa ha ido recogiendo paulatinamente cartas de Pessoa cedidas amablemente por sus destinatarios, práctica que ha llegado incluso a nuestros días. No todas sus cartas revisten la misma importancia, muchas son meras comunicaciones puntuales sin un mínimo interés literario.

1968: *Textos Filosóficos.* 1979: *Sobre Portugal. Introdução ao Problema Nacional. Da República (1910-1935).* 1980: *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política.*

[10] Carta del 21 de febrero de 1962, de Jorge de Sena a Atica. Cfr. ARNALDO SARAIVA: *Fernando Pessoa e Jorge de Sena,* pág. 40, Lisboa.

[11] Sobre Petrus, ver nota 8. En 1961 publicó una versión del *Livro do Desassossego, páginas escolhidas,* basado en los fragmentos del mismo aparecidos en las revistas hasta ese momento.

[12] Cfr. GEORG RUDOLF LIND: «O Livro do Desassossego, um breviário do decadentismo», *Persona,* 8, Oporto, 1983.

En 1944, Alvaro Pinto, scretario de *A Aguia,* publicó 20 cartas [13] del autor de los artículos sobre la Nueva Poesía Portuguesa, enviadas a la revista entre 1912 y 1914, material útil para comprender la ruptura con el Saudosismo. Un año después, Armando Côrtes-Rodrigues, compañero de *Orpheu,* dio a la imprenta las cartas que Pessoa le había remitido entre 1913 y 1916 un documento también de primera mano para entender esos años cruciales. Ambos epistolarios pertenecen a una época en la que si bien Pessoa era conocido como crítico más o menos competente, nadie daba dos céntimos por su futuro literario. Sólo en estos años juveniles, Pessoa escribió cartas tan espontáneas, tan llenas de anécdotas y vivencias íntimas. A partir de los años veinte, su correspondencia se vuelve más seca y pragmática. Prueba de ello son las cartas enviadas a João Gaspar Simões entre 1929 y 1934 [14], en las cuales se limita a informar al crítico de Coimbra de los aspectos que a éste le interesan.

En los últimos años, cuando el genial lisboeta intuía ya la posible y previsible inmortalidad de su trabajo, que empezaba a ser objeto de atenciones y estudios, Pessoa eligió el medio epistolar para «divulgar» —no hemos de dudar de la exactitud del verbo— algunas ideas sobre su obra. Sabía perfectamente que estas cartas no tardarían en asomar por las revistas literarias del país, como efectivamente ocurrió. Algunas de las enviadas a Gaspar Simões tienen este carácter; pero sobre todo hay una, sin duda su carta más conocida, enviada a Adolfo Casais Monteiro, el 20 de enero de 1935, y publicada en 1943, la famosa carta sobre el origen de los heterónimos, donde la voluntad divulgadora de ciertas ideas es evidente. No se equivocó Pessoa al prever la pronta aparición de estos escritos privados, lo que nunca pudo llegar a imaginar es que todo cuanto escribiese, hasta la nota más trivial, fuese merecedor de la letra impresa.

Existen, por último, dos epistolarios de desigual valor. Uno, interesantísimo, en el que tenemos noticias de Pessoa por reflejo en las cartas de su corresponsal, Mario de Sá-Carneiro [15], y otro que contiene las cartas de amor. Episolario éste que si hubiera permanecido inédito, la historia literaria de Fernando Pessoa no se hubiese alterado en nada.

Algunos textos de difícil acceso

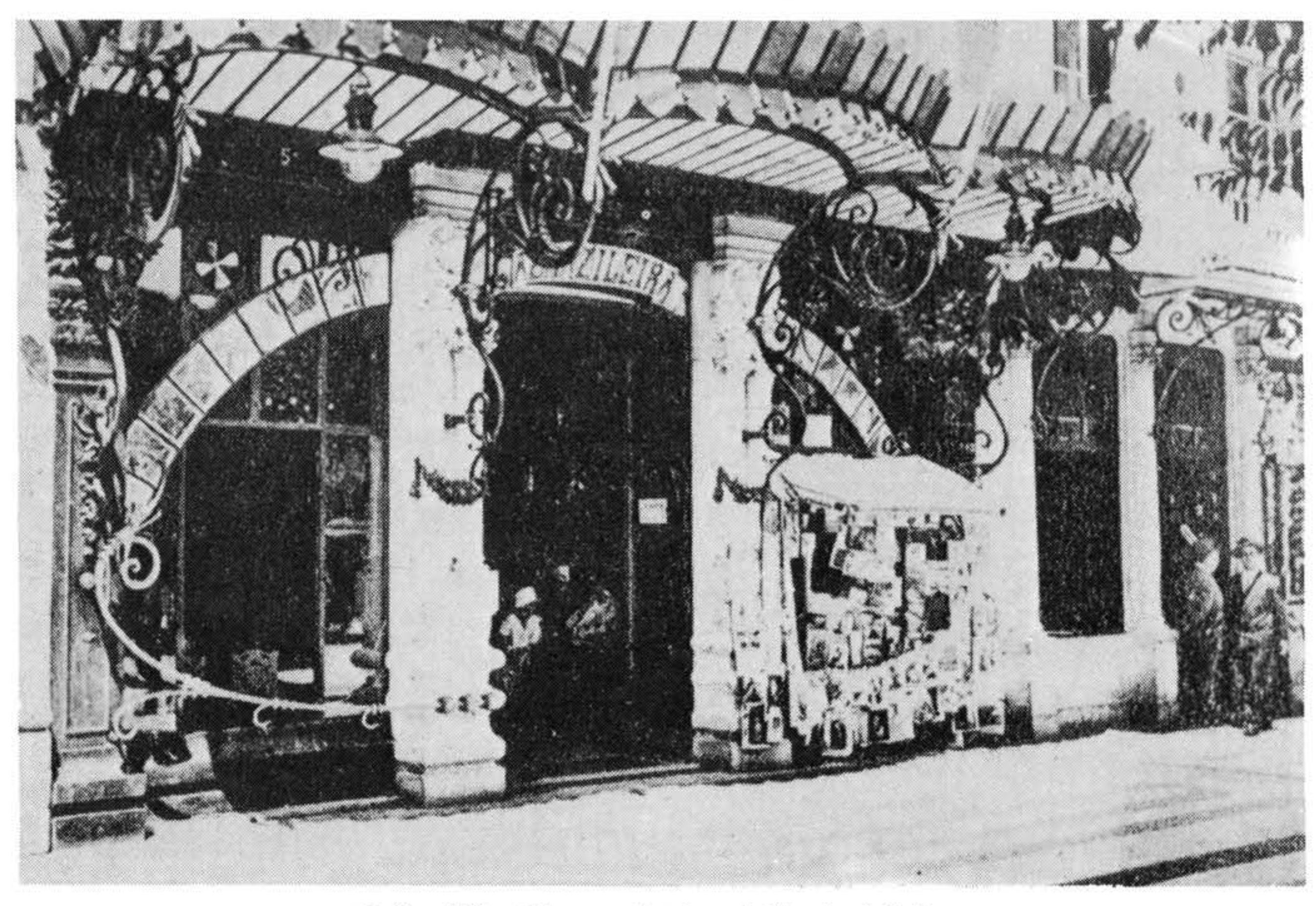
El nexo común de los artículos y entrevistas que a continuación presentamos es el no haber sido reeditadas en ediciones modernas y accesibles. De hecho, los artículos serían de difícil y sin duda forzada clasificación en un posible volumen temático; su heterogeneidad es, sin embargo, lo más sugestivo. El último de ellos, junto a la primera entrevista, versan sobre un curioso episodio histórico, la visita de Aleister Crowley a Fernando Pessoa, en 1930, en ambos intuye la mano mistificadora del lisboeta apoyando la *boutade* del primero.

---

[13] Publicadas en *Ocidente,* núm. 80, Lisboa, 1944.

[14] *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões,* Lisboa, 1957. Contiene 38 cartas.

[15] MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO: *Cartas a Fernando Pessoa,* 2 vol. Lisboa, 1978.



Café «A Brasileira», en la plaza do Rossio, de Lisboa

Se trata de un conjunto dispar, que abarca desde la juvenil fabulilla de 1915, que resume la teoría pessoana de la creación artística, hasta las patéticas declaraciones realizadas meses antes de su muerte.

José Angel Cilleruelo
Vía Julia, 35, 5.º, 1.ª
08031 BARCELONA

I. ARTICULOS

1

La rosa de seda[1]

En un fabulario aún por encontrar será un día leída esta fábula: a una bordadora de un país lejano le fue encomendado por su reina que bordase sobre seda o satén, entre hojas, una rosa blanca. La bordadora, como era muy joven, salió a buscar por todas partes aquella rosa blanca perfectísima a semejanza de la cual bordaría la suya. Pero pasaba que unas rosas eran menos bellas de lo que le convenía, y que otras no eran blancas como deberían ser. Perdió días y días, llorosas horas, buscando la rosa que pudiese imitar con seda, y, como en los países lejanos nunca deja de haber pena de muerte, ella sabía bien que por la ley de los cuentos como éste, no podían dejar de matarla si no bordaba la rosa blanca.

Por fin, no teniendo mejor remedio, bordó de memoria la rosa que le habían exigido. Después de bordarla fue a compararla con las rosas blancas que existen realmente en los rosales. Ocurrió que todas las rosas blancas se parecían exactamente con la rosa que había bordado, que cada una de ellas era exactamente aquélla.

Llevó el trabajo al palacio y es de suponer que se casase con el príncipe.

En el fabulario donde viene esta fábula no trae moraleja. Porque incluso en la edad de oro, las fábulas no tenían ninguna moraleja.

2

Crónica decorativa[2]

La circunstancia humana de que yo tenga amigos hizo que ayer llegase a conocer al doctor Boro, profesor de la Universidad de Tokio. Me sorprendió la realidad casi evidente de su presencia. Nunca supuse que un profesor de la Universidad de Tokio fuese una criatura, ni siquiera una cosa, real.

El doctor Boro —creo que me cuesta doctorarlo— me pareció escandalosamente humano y parecido a nosotros. Atizó un golpe, que me esfuerzo para que no sea decisivo, en mis ideas sobre lo que es el Japón. Se vestía a la europea y, como cualquier simple profesor de la universidad de Lisboa, llevaba la chaqueta por cepillar. Aún así, por delicadeza, me di por enterado durante dos horas de su presencia cercana.

He de explicar que mis ideas sobre el Japón, sobre su flora y fauna, sobre sus habitantes humanos y sobre las varias modalidades de vida que les son propias derivan de un detenido estudio de varias teteras y tazas. Por eso nunca creí que un japonés o una japonesa tuviese más de dos dimensiones; y esta delicadeza hacia el espacio me proporcionó

[1] Publicado en O *Jornal*, núm. 1, el 4 de abril de 1915.

[2] Publicado en O *Raio*, núm. 12, Lisboa, 12 de septiembre de 1914. Aparece bajo el epígrafe: «Chronicas decorativas, I», aunque no tuvo continuidad.

una afición loca por ese país económico de realidad. El profesor Boro es sólido, tiene sombra —varias veces obligué a que mi vista lo verificase— y además de hablar y hablar inglés, coloca ideas y nociones comprensibles dentro de las palabras. La circunstancia de que sus ideas no comporten ni novedad ni relieve lo aproxima a los profesores europeos, terriblemente europeos, que conozco.

Aparte de esto, el profesor Boro tiene movimiento, se desplaza, ignoro cómo, de un lado a otro, lo que realizado ante quien siempre tuvo al Japón por una nación de estampa inmóvil y únicamente real en la transparencia de sus cerámicas, es esmeradamente ordinario y frustrante.

Hablamos de política internacional, de la guerra europea y realizamos incursiones a través de los diversos fenómenos literarios característicos de nuestra época. La ignorancia que el profesor Boro tenía del futurismo fue el único carbón para la mancha de su realidad moderna. Pero, ¿existe algún profesor de alguna Universidad de Europa que siga de cerca los movimientos del arte contemporáneo?

Dados los hechos que vengo explicando, se entiende que me mostrase avaro al preguntarle cosas sobre el Japón. ¿Para qué? Era capaz de verter en mi ignorancia una gran cantidad de falsedades. ¿Quién sabe si se atrevería a insinuar en medio de la conversación, como algo normalmente creíble, que en el Japón hay problemas económicos, dificultades de vida para ciertas personas, ciudades con tiendas reales, campos con cosechas como las nuestras, ejércitos realmente parecidos a los de Europa y con execrables perfeccionamientos científicos para guerras de verdad contemporáneas? En este punto él no dudaría tal vez en afirmar —con un cinismo que ni yo mismo puedo medir— que en el Japón los hombres tienen relaciones sexuales con las mujeres, que nacen niños, que la gente de allí, en lugar de estar siempre vestida como las figuras de la cerámica japonesa, se viste y desviste como si fuese europea. Por eso no tratamos del Japón. Le pregunté al profesor si había tenido un buen viaje, y él me contestó que no —como si un estudioso de la porcelana nipona como yo pudiese admitir que existan malos viajes para los japoneses, que —¡delicioso pueblo!— ni siquiera se toma el trabajo de existir. Las tazas se parten, no traen tormentas. La frase «una tempestad en un vaso de agua» o «en una taza», como dicen otros, es puramente europea.

Hubo una frase (casual, quiero creer, en el profesor Boro) que me molestó más que ninguna.

Hablábamos —yo, claro, con el desprendimiento con que se tratan los asuntos fantásticos— de la influencia de los mecanismos sobre la psicología del obrero, cuando se sabe —claro está— que el obrero no tiene psicología. Y el profesor se refirió a los progresos industriales del Japón y añadió unas palabras que me esforcé con mitad de éxito por no escuchar, sobre (creo) movimientos obreros en el Japón y un fusilamiento (supongo) de no sé qué jefe socialista. Hace tiempo —en una columna sin duda humorística de un diario— yo había visto un telegrama de Tokio mencionando algo en ese tono; pero, además de no creer que desde Tokio se manden telegramas —dado que Tokio no puede tener más de dos dimensiones—, nadie que como yo haya estudiado la psicología japonesa a través de las tazas y los platos, admite progresos de cualquier tipo en el Japón, industrias japonesas, movimientos socialistas y jefes socialistas, y encima fusilados, como cualquiera de los europeos que viven. Quien como yo conoce bien el Japón

—el verdadero Japón, de porcelana y errores en el dibujo— comprende bien la incompatibilidad entre el progreso, industria y socialismo, y la absoluta inexistencia de aquel país. ¡Socialistas japoneses! ¡Una contradicción flagrante! ¡Una frase sin sentido, como «círculo cuadrado»! ¡Como si lo inexistente no estuviese libre del socialismo! Aquellas figuras deliciosas, eternamente sentadas junto a casitas de su tamaño, a la orilla de lagos absurdos, de un azul imposible, frente a montañas totalmente irreales —esas maravillosas figuras con una perfecta y patriótica individualidad japonesa no pertenecen seguro al horroroso mundo donde se avanza y donde sobre el artista caen la morbidez de lo productivo y la barbarie de lo humanitario.

¡E intenta que desista de estas convicciones el profesor Boro, de la Universidad de Tokio! No desisto. No he gastado sosegados en la contemplación científica y estéril de teteras y tazas japonesas para ser engañado por la primera realidad que me echan ante los ojos. Lo más probable, respecto a este Boro, es que naciese en Lisboa y se llame José. ¿El, del Japón? Nunca.

¿Si por lo menos encontrase japonesa su cara? Nada absolutamente. Basta decir que era real y existió allí delante mío dos dolorosas horas en plena ocupación antiestética de todas las dimensiones aprovechables (por suerte sólo tres) del espacio auténtico. Su cara se parecía, es verdad, a ciertas fotografías de «japoneses» que las ilustraciones trajeron hace años, y de cuando en cuando reincidiendo traen; pero todos cuantos saben lo que es el Japón porque nunca han estado allí saben perfectamente que aquello no son japoneses. Y además, estas ilustraciones eran fundamentalmente de generales, almirantes y operaciones guerreras. Ahora bien, es absolutamente imposible que en el Japón haya generales, almirantes y guerra. ¿Cómo se puede fotografiar el Japón y los japoneses? La primera cosa real que existe en el Japón es el hecho de que está siempre lejos de nosotros, estemos nosotros donde estemos. No se puede ir allí, ni ellos pueden venir hasta nosotros. Concedo, si a ello me fuerzan, que exista un Tokio y un Yokohama. Pero no en el Japón, sólo en el Extremo Oriente.

El resto de mi vida de ahora en adelante estará escrupulosamente dedicado a olvidar al profesor Boro y que él —¡impronunciable absurdo!— se sentó en la silla que está ahora, en su realidad de madera, frente a mí. Considero en término este hecho, alucinatorio quizá, y me entrego con asiduidad a no acordarme más de él. ¡Un japonés verdadero aquí, hablando conmigo, diciéndome cosas que ni siquiera eran falsas o contradictorias! No. El se llama José y es de Lisboa. Hablo simbólicamente, claro está. Porque él puede llamarse Mac-whisky y ser de Inverness. Lo que seguro no era es un japonés real y posible visitante de Lisboa. Eso nunca. De este modo no habría ciencia, si el primer advenedizo viniese a negarnos lo que nuestros pacientes trabajos nos hicieron ver.

¿Profesor Boro, de la Universidad de Tokio? ¿De Tokio? ¿Universidad de Tokio? Nada de esto existe. Es una ilusión. Los inferiores a nosotros y los malos estudiantes han construido para no desorientarse un Japón a imagen y semejanza de Europa, de esta triste Europa tan excesivamente real. ¡Soñadores! ¡Alucinados!

Me basta con contemplar aquella bandeja, tomar cariñosamente con la mirada aquel servicio de té. ¡Que vengan después a hablarme de un Japón existente, de un Japón comercial y de un Japón guerrero! No fue en balde que, a través de esfuerzos consecutivos,

nuestra época obtuvo el duro nombre de científica. ¡Japoneses con vida real, con tres dimensiones, con una patria con paisajes de colores auténticos! Patrañas para el entretenimiento del pueblo, pero que a quien ha estudiado no pueden engañar...

3

EL origen del cuento de Vigario[3]

Vivía hace ya bastantes años en algún pueblo del Ribatejo un pequeño labrador y negociante de ganado llamado Manuel Peres Vigario[4].

Se le acercó en cierta ocasión un fabricante de billetes falsos y le dijo: «Señor Vigario, todavía me quedan unos billetitos falsos de cien escudos cada uno.»

«Déjeme ver», dijo Vigario, y dándose cuenta rápidamente de que eran muy imperfectos, los rechazó. «¿Para qué quiero yo eso?» dijo; «eso no se pasa ni a un ciego».

El otro, no obstante, insistió; Vigario, regateando, cedió un poco. Por fin se realizó el negocio a diez escudos cada uno.

Ocurrió que a los pocos días Vigario tenía que pagar a dos hermanos, negociantes de ganado como él, el remate de una cuenta que ascendía a mil escudos. El primer día de feria, en el que se debía efectuar el pago, estaban los dos hermanos cenando en una taberna oscura de la localidad, cuando apareció por la puerta, tambaleándose de borracho, Manuel Peres Vigario. Se sentó a su mesa y pidió vino. Al rato, después de cierta charla, poco inteligible por su parte, recordó que les debía dinero. Y sacando la cartera les preguntó si no les importaba recibir todo en billetes de cincuenta escudos. Los hermanos dijeron que no les importaba, pero, como en ese momento la cartera se había entreabierto, el más cauto de los dos alertó con una mirada rápida al hermano sobre los billetes, que se veía claramente que eran de cien escudos. Hubo entonces un cruce de miradas entre los dos hermanos.

Manuel Peres contó tembloroso veinte billetes que entregó. Uno de los hermanos los guardó rápidamente, habiéndolos visto contar no perdió ni un instante en mirarlos. Vigario continuó charlando y, varias veces, pidió y bebió más vino. Después, por efecto natural de la progresiva borrachera, dijo que quería un recibo. No era costumbre, pero ninguno de los hermanos se preocupó. Manuel Peres dijo que quería dictar el recibo para que todo quedase claro. Los otros estuvieron de acuerdo con este capricho de ebrio. Entonces, Manuel Peres dictó como tal día, a tal hora, en la taberna de fulano, «en medio de una cena» (y continuó con toda la prolijidad estúpida de un borracho), habían recibido de Manuel Peres Vigario, del lugar de cualquier cosa, la cantidad de mil escudos,

[3] Publicado por primera vez en el periódico *Sol,* núm. 1, en Lisboa el 30 de octubre de 1926, bajo el título «Un gran portugués». Repetido en *Noticias Ilustrado,* núm. 62, en Lisboa el 18 de agosto de 1929, bajo el título aquí traducido.

[4] No se entendería la ironía de esta narración sin saber que efectivamente la palabra portuguesa para *timo* es «vigarice», para *timador* es «vigarista».

en billetes de cincuenta. El recibo fue fechado, sellado y firmado. Vigario se lo guardó en la cartera, se entretuvo un poco más, bebió más vino y por fin se fue.

Cuando al día siguiente quisieron pagar con el primer billete de cien escudos, el individuo que lo iba a recibir lo rechazó rápidamente por más que falso. Rechazó asimismo el segundo y el tercero. Y los dos hermanos, mirando detenidamente los billetes, verificaron que ni a ciegos se podían pasar.

Se quejaron a la policía, y fue llamado Manuel Peres que, oyendo atónito el caso, levantó las manos al cielo dando gracias a la borrachera que le había cogido providencialmente el día del pago y le había hecho exigir un recibo estúpido.

Claramente lo decía el recibo: «mil escudos en billetes de cincuenta escudos». Si los dos hermanos tenían billetes de cien no eran de él, Vigario, de quien los habían recibido. Se acordaba perfectamente, a pesar de la borrachera, de haber pagado veinte billetes y los hermanos no eran (decía Manuel Peres) hombres que aceptasen billetes de cien por billetes de cincuenta, porque eran hombres honrados y con buen nombre en todo el pueblo.

Y, justamente, Manuel Peres Vigario fue mandado ir en paz.

El caso, sin embargo, no podía permanecer en secreto. Por uno u otro lado empezó a contarse y se divulgó. Y la historia del «conto de reis de Manuel Peres Vigario» [5], abreviado su título a «el *conto* del Vigario» pasó a ser expresión corriente en la lengua portuguesa.

4

Un testimonio importante - Sol en Libra - La traducción (casi completa) de la carta misteriosa - ¿Aleister Crowley estaba en Lisboa el día 24? [6]

En noviembre del año pasado recibí por correo una circular anunciando la publicación en seis volúmenes de las Confesiones de Aleister Crowley. *El nombre me resultaba conocido, como a cualquier persona que viva en la civilización, por el gran escándalo, producido por diarios ingleses y americanos, que le rodeaba. La circular era interesantísima. Me suscribí, con sacrificio, a la publicación. A principios de diciembre recibí el primer volumen de las* Confesiones; *sólo éste y el segundo están por ahora publicados. El primer volumen se inicia con un horóscopo de Crowley. Como soy astrólogo, estudié atentamente este horóscopo y, cuando envié a los editores el precio del volumen, puse en mi carta una nota final: les dije que comunicasen al señor Crowley que su horóscopo estaba equivocado, debiendo haber nacido él un poco antes de la hora que suponía. Unos días después recibí una carta de Crowley agradeciendo mi indicación y encontrándola muy aceptable. De esta forma comenzaron, a distancia, nuestras relaciones. Cuando, a finales de diciembre, recibí el segundo volumen, envié a Crowley tres folletos míos, de versos, en*

[5] «Conto de reis» es una expresión equivalente a mil escudos. «Conto» en portugués, tanto puede ser dicha cantidad monetaria, como *cuento,* narración.

[6] Publicado en «O Noticias Ilustrado», núm. 121, en Lisboa, el 5 de octubre de 1930, como parte de un artículo de Augusto Ferreira Gomes titulado *El Misterio de la Boca do Inferno.*

inglés, que tiempo antes había publicado. Al agradecérmelos, Crowley me honró con la afirmación de que me quería conocer, y que aprovecharía el primer viaje propicio, de los muchos que realizaba, para venirme a hablar. Así lo hizo. Como tuvo que salir de Inglaterra por motivos de salud, eligió Portugal —o, más propiamente, la Costa del Sol— para una estancia de reposo. El 29 de agosto recibí un telegrama anunciando que llegaba en el «Alcántara» y pidiéndome que fuese a esperarlo.

El «Alcántara», retenido en Vigo a causa de la niebla, llegó el día 2 —en lugar del 1— de septiembre. Esperé a Crowley y le encontré tal como habíamos quedado [7] *. Se inician en esa fecha nuestras relaciones personales. Crowley venía acompañado de una señora muy joven, que creí inglesa, aunque después supe que era alemana y se llamaba Hanni Larissa Jaeger. Se alojaron ambos en el Hotel de l'Europe, de donde pasaron, al día siguiente, al Hotel París, en Estoril. Me vi con ellos (los dos) sólo dos veces después de la llegada —una vez en Estoril, el día 7; otra en Lisboa, el día 9—. Después del día 9 no volví a ver a miss Jaeger.*

El día 18 de septiembre recibí una carta de Crowley, escrita desde el Hotel Miramar, en Monte Estoril. Me decía que miss Jaeger había tenido, en la noche del 16, un violentísimo ataque de histeria, que había sobresaltado a todo el Hotel París; que por ello había ido al Hotel Miramar; pero que, en la mañana del 17, miss Jaeger había desaparecido, dejando sólo dos líneas escritas a lápiz, diciendo que «volvía pronto». El mismo día 18 Crowley vino a verme a Lisboa, visiblemente preocupado con la desaparición de miss Jaeger. Me dijo que, sobre todo, le preocupaba la oscurísima herencia de ella, su proclamada tendencia hacia el suicidio y la convicción que tenía de estar siendo perseguida por un mago negro llamado Yorke. Me parecía, por tanto, urgentísimo descubrir su paradero. Como creía que era realmente importante encontrar a miss Jaeger —cuya tendencia al suicidio, con o sin magos negros, no era tranquilizadora—, fui a la Policía de Seguridad, porque era amigo mío el segundo comandante, mayor Joaquim Marques, a quien expuse la situación y le pedí que se hiciera lo posible para encontrar a la desaparecida. Quedaron en buscarla, y sé que de hecho la buscaron. Que yo sepa, no la consiguieron encontrar. Veo ahora, en un periódico, que la Policía (no sé cuál) descubrió que ella había salido el día 20, a bordo del vapor «Werra», hacia Alemania, y que era americana y no alemana, habiendo pedido incluso auxilio económico al Consulado de Estados Unidos. Anoto y dudo. Su pasaporte, tal como lo vi y lo tenían en el Hotel de l'Europe, era alemán. Crowley se quedó en Lisboa, en el Hotel de l'Europe, desde el día 18 hasta el 23 (excepto el domingo 21, que fue a jugar al ajedrez a Sintra). Fue durante esta estancia en Lisboa cuando hablé más veces con él. El día 22 me dijo, y el día 23 me repitió, que se iba de nuevo a Sintra, que le había encantado y estaría allí algunos días. Se despidió de mí a las diez y media del día 23, en la puerta del Café Arcada, en el Terreiro do Paço. Nunca más hablé con él. Quiero creer que todavía le vi. El día 24, viniendo de Estrela, por la mañana, en el tranvía que baja por la Avenida, vi a Crowley, o su fantasma, doblar la esquina del Café La Gare hacia la Rua 1.º de Decembro. El mismo día 24, al cruzar la Praça Duque de Terceira, vi a

[7] Cuenta la leyenda que cuando Crowley desembarcó en Lisboa le dijo a Pessoa: «¿Pero cómo se le ha ocurrido enviarme semejante niebla?»

Crowley, o a su fantasma, entrar con otro individuo en la Tabacaria Inglesa. En ninguno de los casos tuve tiempo, o incluso razones, para hablarle, ni me pareció muy raro que regresase a Lisboa un individuo que está en Sintra.

El día 25, pasando por el Hotel de l'Europe, le pregunté al portero si el señor Crowley efectivamente se encontraba en Sintra. Me respondió que sí, y que se quedaría allí hasta el fin de semana. Le dije que preguntaba porque había visto al señor Crowley el día anterior en las inmediaciones de la Estación del Cais do Sodré; a esto, el portero respondió textualmente: «Seguramente, fue ayer a Estoril con un amigo que tiene en Sintra.» Esto, como se ve, confirmó mi impresión, de cuya exactitud no tenía razones para dudar —la de haber visto a Crowley dos veces el día 24—. La Policía Internacional dice que él pasó la frontera el día 23. Si así es, es así, y en ese caso no fue a él a quien vi el día 24. Aceptaría con gusto la indicación de la Policía Internacional; aceptaría, con menos gusto, la hipótesis de que se tratase de una mistificación de Crowley, si no fuese por una circunstancia, contenida en la carta encontrada en la Boca de Infierno, que me hizo modificar, en cierto modo, mi impresión primitiva. La carta, traducida literalmente, dice lo siguiente:

L. F. P. Año 14, Sol en Libra.
No puedo vivir sin ti. «La otra Boca do Inferno» *(sic)*
me atrapará - no será tan caliente como la tuya.
Hisos. Tu Li Yu.

Explico hasta donde comprendo, y dejo para el final lo importante. «Año 14» es, sin duda, el presente año, en la cronología especial adoptada por Crowley, y cuyo origen desconozco. «L. F. P.» no sé lo que es, pero, por la colocación en la carta, debe ser el nombre místico de miss Jaeger o sus iniciales. «Hisos» tampoco sé lo que es, pero, también por la colocación, supongo que es una «palabra mágica», entendida sólo por ambos. «Tu Li Yu» sé lo que es, porque Crowley me habló una vez de ello: es el nombre de un sabio chino que vivió unos tres mil años antes de Cristo y de quien Crowley decía que era su encarnación presente. Y ahora el punto importante: la fecha es «Sol en Libra». Ahora bien, el Sol entró en el signo de Libra a las 18 horas y 36 minutos del día 23 de septiembre; en ese signo permanece hasta cerca del 22 de octubre. Esta carta fue, por tanto, escrita entre dicha hora del día 23 y la hora en la que fue encontrada. ¿Fecha falsa? No. Un astrólogo puede dar fechas falsas, como todo el mundo, siempre que use los guarismos o fórmulas vulgares. Lo que ningún astrólogo, por motivos que no es lícito revelar, osaría hacer es falsear una fecha escrita con signos astrológicos. *Acepto que un astrólogo sea tomado por loco; pero entonces esa superstición es uno de los síntomas de su locura.*

Sobre el hecho de que Crowley firme la carta no con su nombre propio, ni con ninguno de sus nombres ocultos o masónicos, sino con el nombre representativo de lo que considera su primera encarnación representativa, o el ser primero, «ser esencial», también habría que hacer algunas observaciones, y de algún modo vendrían al caso. Lo que aquí está, sin embargo, es suficiente.

II. ENTREVISTAS

I

¿Aleister Crowley fue asesinado?

Un nuevo aspecto del caso de la «Boca do Inferno»

Debe permanecer todavía en la mente de todos, porque fue largamente tratado en el «Diario de Noticias», y todavía más extensamente, con un amplio reportaje fotográfico, en el «Noticias Ilustrado», el extraño caso de la desaparición en Portugal de Aleister Crowley, el poeta, ocultista y «hombre misterioso» inglés, que se eclipsó por completo, dejando en la Boca do Inferno, donde fue encontrada, el 25 de septiembre, una carta escrita en un lenguaje enigmático y de la cual parecía deducirse un suicidio.

Más tarde surgió, no entre el gran público, sino en los medios restringidos de los cafés, la posibilidad de que fuese una broma, cuyo fundamento parece haber sido únicamente la circunstancia insuficiente de que quien encontró la carta es un periodista y amigo personal de Fernando Pessoa, que fue la persona que estuvo más tiempo con Crowley aquí en Portugal. Si el suicidio no fue nunca probado con seguridad (sólo la aparición del cadáver, como pensó nuestra Policía, podría probarlo), tampoco nadie puede probar que fuese una broma. Y el caso, realmente, quedó por resolver.

Empiezan ahora a saberse más cosas, o a constatarlas, procedentes de fuera de Portugal, y el caso, que parecía en principio no tener otra explicación sino la del suicidio o la broma, tiende a asumir aspectos notablemente más siniestros.

Hace tiempo ya que se sabe, por ejemplo, que, tras conocerse en el extranjero la desaparición de Crowley, un agente de la policía inglesa apareció en la redacción de la revista «Détective», de París, para comprar un ejemplar del número de mayo de 1929, donde viene un extenso artículo sobre Crowley y sobre su actividad como espía (nunca se supo bien a favor de quién) durante la primera guerra mundial.

Lo cierto es que Détective, *nada más saber que estaba en París el señor Ferreira Gomes, quien encontró la carta en la Boca do Inferno, se apresuró a entrevistarlo, dedicando una buena parte de su número del 30 de octubre a un extenso relato de lo ocurrido.*

Ahora se ha sabido en Lisboa, sin duda a través de una de esas confidencias que siguen, como sombras, el paso de cualquier secreto, que la policía inglesa había llegado a la conclusión de que Crowley fue asesinado.

Ahora bien, nosotros sabíamos que el señor Fernando Pessoa había estado en constante contacto con Crowley durante su estancia en Portugal, y sabíamos también —por habérselo oído contar— que estaba relacionado con entidades extranjeras, amigos y conocidos de Crowley, que se habían dirigido a él después de que la desaparición fuese registrada por los periódicos de fuera. Llegamos a la conclusión, por tanto, que si alguien sabía alguna cosa del asunto, sería el antiguo director de «Orpheu». Y, sin miedo a las bromas, a él nos dirigimos:

Publicado en *Girasol,* Lisboa, el 16 de diciembre de 1930. El artículo aparece sin firmar.

—No —nos dice Fernando Pessoa—, no existe lo que usted llama «noticias» de Crowley. Tanto su secretario, que está en Inglaterra, como un íntimo amigo suyo, que está en Alemania, continúan mostrándose, cuando me escriben, desorientados con el caso. Parecen, en verdad, no estar absolutamente convencidos del suicidio, pero también parecen ignorar de qué es de lo que deben estar convencidos. De lo que no tengo dudas, por el tono de sus cartas, es de que, si Crowley está vivo en algún lugar, tanto uno como otro (y son sus más íntimos), ignoran por completo su paradero.

—Y usted, ¿qué piensa?

—No pienso que es lo más cómodo. Al principio, al verificar la absoluta autenticidad de la carta y el enigma de su fecha y firma (Sol en Libra *y* Tu Li Yu, *respectivamente), creí sin vacilar en el suicidio; lo dije claramente, porque lo creía, en la investigación criminal. Hoy reconozco fisuras lógicas en el argumento a través del cual llegué a esa conclusión. La fecha astrológica, probando que la carta fue escrita después de las 6 de la tarde del día 23 de septiembre, no prueba, en verdad, que Crowley se hubiese suicidado; y el hecho, que me pareció fatal, de que Crowley firmase con el nombre chino, del cual él me dijo en cierta ocasión que era «una de sus encarnaciones anteriores», no prueba nada, pues él pudo perfectamente haberme mentido, con un propósito premeditado y conociendo las conclusiones que yo extraería, al proporcionarme, en medio de una conversación, la información sobre su lejano pasado.*

—¿Entonces...?

—Entonces, nada. También me cuesta, no sé por qué, creer que es una broma. Estoy seguro de dos cosas. La primera es de que vi realmente a Crowley el día 24 de septiembre, cuando la Policía Internacional dice que él ya había cruzado la frontera. La segunda es que Crowley, no sé con qué fin, me ocultó el regreso de miss Jaeger, el 19 de septiembre. Sólo a través de la policía y de determinadas entidades extranjeras supe que él no sólo no ignoraba su paradero, sino que hasta había ido con ella al consulado, donde ella fue en busca de auxilio para su viaje de regreso a Alemania.

—¿Y ella está en Alemania?

—Sí. Ella nunca creó un misterio alrededor de su partida. Dejó aquí, en Cook y en otros sitios, su dirección en Alemania para que le remitiesen allí cualquier carta que llegase para ella. Y ya me ha escrito dos veces desde allí. Tampoco parece saber lo que se ha hecho de Crowley, a quien, además, califica de «bandido» en una de las cartas.

—¡Es verdad! ¿Qué es lo que se sabe de la policía inglesa?, y rápidamente le indicamos los rumores que corrían sobre las trágicas conclusiones de la investigación de esta policía.

Fernando Pessoa duda un instante, pero después dice:

—Mire, esto, tan claramente expuesto, no lo sabía, pero tampoco me sorprende. Sé con absoluta seguridad que estuvieron aquí dos agentes investigadores ingleses tratando del caso de Crowley. El día 29 de septiembre apareció aquí, en este escritorio, uno de ellos; vino con un disfraz verbal transparente, tanto que no sólo yo, sino también un amigo mío inglés, que estaba conmigo por casualidad, inmediatamente desconfiamos del «profesor de lenguas» que se nos había aparecido. Más tarde supe, de buena fuente, que éste no era un policía oficial, sino un investigador particular que estaba aquí tratando otro asunto y recibió instrucciones especiales para tratar del que nos ocupa. Esto explica su inmediata

aparición tras las noticias de los diarios. Y también supe después, por un lapso verbal de un amigo mío inglés, y en este caso informador involuntario, que más tarde vino otro individuo —éste, sin duda, oficial— para investigar el mismo asunto.

—¿Y usted sabe algo sobre las conclusiones a las que llegaron estos investigadores?

—De oficial, nada; ni tengo, salvo por deducción, la seguridad de su existencia, que además relaciono con la historia del otro agente oficial que visitó Détective *en París. Del «profesor de lenguas» no sólo tengo la seguridad visual y lógica, sino que conseguí saber, mediante un favor especial, tres resultados de sus investigaciones.*

Sé que él logró «llevar su investigación a buen fin», o que, por lo menos, se supone que lo hizo; sé que ni admite la posibilidad del suicidio, ni la de la broma; y sé que, desde el primer día de la investigación, me «suprimió del caso», con el fundamento, que me deja perplejo, de que entre Crowley y los diarios existía un elemento de unión «mucho más íntimo y valioso que yo».

—Pero algo que no es un suicidio ni una broma, ¿qué puede ser sino un asesinato?

—Eso es, efectivamente, lo que ocurre; y por ello le he dicho que, aunque sea la primera vez que los oigo, los rumores fatales que usted me contó no me sorprenden. Puedo admitir que quisiesen matar a Crowley, pero lo admitiría con más facilidad si pudiese comprender que un individuo antes de ser asesinado se entretuviese en escribir una carta (innegablemente auténtica), diciendo que se suicidaba. Es ser demasiado buena víctima...

De repente, Fernando Pessoa sonríe, saca la cartera y extrae de ella un recorte de periódico.

—Mire, ya que habla de asesinado, voy a leerle un curioso documento. Es un recorte del diario inglés Oxford Mail, *del 15 de octubre: hay que señalar que Crowley era muy conocido y admirado en Oxford, aunque su universidad sea Cambridge. El título del artículo es «Aleister Crowley, asesinado», «Revelaciones espiritistas a un médium de Londres», «Empujado del acantilado hacia abajo». Es un telegrama, o una llamada telefónica de Londres, del corresponsal del diario. Es del mismo día, y dice así: «en una habitación pequeña y mal iluminada de Bloomsbury, la pasada noche, el señor A. V. Peters, médium londinense, entró en trance con el fin de obtener algunas indicaciones sobre el paradero del señor Aleister Crowley, escritor y mago. Del señor Crowley, cuya proyectada conferencia sobre «Un mago medieval» fue prohibida en Oxford, en febrero, no ha habido noticias desde que una carta suya fuese encontrada en el acantilado llamado «Boca do Inferno», a 23 millas de Lisboa, hace quince días. El señor Peters declaró que, durante el trance, le había sido indicado que el señor Crowley estaba muerto, y que «había sido empujado desde el acantilado hacia abajo por un agente de la Iglesia Católica Romana». «Los católicos ya anteriormente habían atentado contra la vida del señor Crowley», dijo el señor Peters, «y él esperaba ser atacado». Describió el lugar como «redondo, como el cráter de un volcán», y el señor Peters añadió que «era en las montañas, junto al agua». Gran parte de la sesión fue ocupada en obtener detalles personales del aspecto, ocupaciones y salud del señor Crowley, con fines de verificación.*

—¿Y qué se concluye de todo esto?, preguntamos.

—Que yo sepa, nada. Personalmente no tengo nada en contra ni a favor de las visiones de este tipo. Pero es curioso, ¿no?, después de los rumores que me comunicó y de las conclusiones a las que nadie llegó.

2

La revista «Athena», y lo que nos contó Fernando Pessoa

Lanzar una revista de arte en un medio tan mezquino como el nuestro, donde casi todas las tentativas literarias y artísticas perecen por falta de ayuda del público, es digno de admiración por lo que tiene de valiente.

Fernando Pessoa, artista original e interesante que pronto se distinguió entre la multitud de escritores de su generación, acaba de lanzar, con Ruy Vaz, *otro artista de valor, una nueva revista de arte. Quisimos oírle hablar sobre su interesante iniciativa:*

—¿A qué ha venido «Athena»?

—Para proporcionar al público portugués, tanto como sea posible, una revista puramente de arte, o sea, ni de ocasión e inicio, como «Orpheu», ni casi de pura decoración, como la admirable «Contemporânea».

—¿Pero, en qué consiste una revista «puramente de arte»?

—Hay tres públicos —uno que ve, otro que lee, otro que no existe. El primero está compuesto por la mayoría, el segundo por la minoría, el tercero por individuos. El primero quiere ver, el segundo quiere conocer, el tercero quiere comprender. Una revista «puramente de arte» está hecha para el público que «comprende» el arte, y, al mismo tiempo, para que los públicos que no lo comprenden, comprendan, uno que el arte se ha de comprender, el otro que el arte puede ser comprendido, dado que hay quien lo comprenda.

—¿Y, eso, cómo se hace?

—Haciéndose. Se excluye, primero, el criterio de la homogeneidad (escuela o corriente); de esta forma se acentúa y se enseña que el arte es esencialmente multiforme, que es una de las primeras cosas que ha de aprender mucha gente que ya lo sabe. En las estampas de la primera «Athena» habrá reproducciones de obras de un clásico, de un romántico, de un contemporáneo. En la parte literaria se busca la misma diversidad, como se ve y verá. Después...

—¿Después?

—Se excluye el criterio de fragmentación (muestras y retazos): no se publican ni trozos estéticamente comprensibles sólo como fragmentarios —o sea, incomprensibles— ni pocas producciones de un autor para cuya comprensión sean preciso muchas. En obediencia a este criterio la primera «Athena» incluye nada menos que once reproducciones de cuadros del Vizconde de Menezes, y nada menos que el primer libro, entero, de las Odas, *de Ricardo Reis. Finalmente...*

—¿Finalmente?

—Se excluye el criterio de no dar ninguna novedad. En igualdad estética preferimos el autor desconocido al conocido, el oscuro al que tuvo publicidad, los nuevos a los viejos aspectos de su obra. Intentaremos poder, en todos los números, aliar a la novedad de la obra la revelación del artista.

—La separación «tranchée» entre la parte literaria y la artística, ¿obedece a algún criterio especial?

—Obedece a un criterio especial, que es el general. Las revistas para ser leídas, o

---

Entrevista publicada en el *Diario de Lisboa,* el 3 de noviembre de 1924.

no tienen grabados, o sólo tienen los que ilustran el texto. Las revistas para ser vistas tienen grabados ajenos al texto y cortándolo, porque no son para ser leídas. Las revistas para ser comprendidas separan cuidadosamente ambos elementos y, por tanto, las estampas del texto impreso. Así se hace en «Athena», ya que es una revista para ser comprendida, o sea, es la revista que es, y no la revista que no es. Para comprender se dividen los asuntos, como para vencer se divide al enemigo.

—¿Es entonces una revista con orientación?

—Más, es una revista con orientadores. Y si quiere que se lo diga de otra forma, pongámoslo del mismo modo: es una revista no sólo con directores, sino también con dirección.

—Bien, ¿y cuál cree que será el futuro de «Athena»?

—No fui consultado para la creación del sistema del universo: no es natural que lo sea para aquella pequeña parte de su futuro, que es el futuro de esta revista. Ruy Vaz y yo haremos para que ella «merezca», el resto lo hará el Destino.

3

Diez minutos con Fernando Pessoa

La calva socrática, los ojos de cuervo de Edgar Allan Poe y un bigote divertido, chaplinesco —éstos son los rasgos tan fuertes como precisos de la máscara de Fernando Pessoa—. Nos lo encontramos destemplado y empapado por esta lluvia cruel de diciembre en una mesa del Martinho da Arcada, última estampa romántica de los cafés del siglo XX. Allí habitan ahora los últimos paladines de «Orpheu». La lira no se partió. Suena todavía, aunque menos bárbara, traida desde la antigua Grecia en el pecho de una sirena hasta la desembocadura del Tajo. Fernando Pessoa tiene tres almas, bautizadas en la pila de agua bendita de la estética nueva: Alvaro de Campos, el de las odas, convulsionado de dinamismo; Ricardo Reis, el clásico, que trabaja maravillosamente la prosa, descubriendo en la ceniza de las tumbas tesoros de imágenes, y Alberto Caeiro, el superclásico, majestuoso como un príncipe. Pero en esta ocasión habla Fernando Pessoa en persona. El título de su reciente obra, Mensagem, *está entre nosotros dos como un guión de amistad literaria. ¿Por qué este título?*

El poeta baja la escalera de Jacob lentamente, cubierto por neblinas y signos misteriosos. Su inteligencia geometriza palabras que después va rectificando. Su confidencia es taciturna, trágica de inspiración íntima:

Mensagem *es un libro nacionalista y, por tanto, dentro de la tradición cristiana representada primero por la búsqueda del Santo Grial y después por la esperanza del Encubierto.*

Es difícil de entender, pero los poetas hablan como las cavernas, con boca de misterio. Además, los versos son oro de lengua, fuertes como tempestades.

—¿Es un libro nuevo?

—Escrito en mí hace mucho tiempo. Hay poemas de 1914, casi del tiempo de «Orpheu».

—Pero éstos son ahora más clásicos, digamos, versos de almas tranquilas...

Entrevista publicada en el *Diario de Lisboa*, el 14 de diciembre de 1934. Artículo firmado por A. P.

—Quizá. Es que yo tengo varias formas de escribir —nunca una.

—¿Y cómo establece contacto con el desierto blanco del papel?

Pessoa, en una nube de opio:

—Por impulso, por intuición, que después altero. El autor deja paso al crítico, pero éste sabe lo que aquél quiso hacer...

—Su Mensagem...

—Proyectar en el momento presente algo que viene a través de Portugal desde las novelas de caballería. Quise marcar el destino imperial de Portugal, ese imperio que pasó a través de Don Sebastián y que continúa, que «ha de ser».

Fernando Pessoa se recoge. Lo ha dicho todo. Sube la escalera de Jacob y desaparece de nuestra vista en un cielo constelado de enigmas y de bellas imágenes. Ferreira Gomes, que está a nuestro lado, nos mira con misterio. ¿Dónde está el poeta?

FERNANDO PESSOA

ENGLISH POEMS

III



BY

FERNANDO PESSOA

LISBON

Epitalamio*

I

¡Abrid todo postigo, que entre el día
Como un mar o un estruendo!
¡Que ni un solo rincón de sombra ociosa
Propicie ideas de la noche o mueva
Al alma a recordar que hay cosas tristes,
Porque este día están todas alegres!
Esta mañana, esta mañana abierta
Se ha levantado el sol
En plenitud del lecho del abismo
Do anoche se acostó tras la invisible
Ribera de lo oscuro.
Despierta ahora la novia. ¡Ved! Ya empieza
A habitar este día cuya noche
Pondrá dos corazones a latir
Tan cerca uno del otro
Como la carne lo consienta.
Cómo se goza en su temido tránsito.
No abre los ojos por temor a verse
Temerosa en su júbilo.
Es la irrupción de todo lo soñado
Que ahora la turba y no sabe qué hacer
Con su sentir a medias.
¡Oh, dejadla esperar un rato, un día
Y prepararse para el gran combate
Para el que no lo están sus pensamientos!
El día llegó al fin y le da enojos.
Aunque bien quiere ella lo que quiere
Se resiste y demora.
Y los ensueños se le funden
En el pausado límite del sueño
Que perezosamente
La cabal esperanza de las cosas
De algún modo remoto desvirtúa.

* Este original de Pessoa está escrito en inglés.

II

¡Descorred los visillos, que se alcance
A la mirada más que la luz sola!
¡Mirad los campos, cuán esplendorosos
Bajo el azul del cielo se dilatan,
Sin una nube, y el calor que empieza
A maltratar levemente el paisaje!
La novia ha despertado. ¡Siente el trémulo
Corazón preceder todo su despertar!
Con la frialdad del miedo sus pechos se contraen,
Y más crece el temor ante la idea
De que han de acariciarlos otras manos
Distintas de las suyas, y unos labios
Han de libar la miel de sus capullos.
¡Mirad! Ya el pensamiento de las manos
Del esposo la palpa y la recorre
Aun allí do las suyas no se atreven,
Y se vuelven atrás sus pensamientos
Y cede en su sentir hasta negarse.
Encoge el cuerpo y continúa tendida.
Entreabre los ojos vagamente.
Todo lo empaña un aura de neblina.
Se asoma al día y salvo sus temores,
Es todo claridad en la mañana.
Yace un destello en su mirar velado,
Y ella medio rehúsa la luz inevitable.

III

¡Abrid de par en par puertas, ventanas,
No vaya a quedar algo de la noche
O, cual estela de un barco en el mar,
Lo que la hacía consistir perdure!
En el lecho la novia espera, incierta,
Que su deseo cobre audacia o brío
Y la haga levantarse, o que, atenuado,
Expulse al miedo y le permita entonces
Levantarse como otro día cualquiera.
Las partes de su cuerpo en que es mujer insisten
En verse ya en el lecho junto al varón y envían
Mensajes que el sonrojo no consiente
Entresoñar a la imaginación
Si no es tal vez como una vaga bruma.

Abre los ojos y ve, allá arriba, el techo
Cerrando al cielo la pequeña alcoba
Y piensa, hasta obligarse a cerrarlos de nuevo,
En otro techo que verá esa noche,
Otra casa, otro lecho, y a ella en él acostada
De un modo que sospecha vagamente; así, pues,
Cierra los ojos para no ver el aposento
Que pronto dejará de ver ya para siempre.

IV

¡Que la luz plena inunde ya la casa
Tal un heraldo con la frente
De rosas coronada, y esas hojas
Que entreteje el amor para su amor!
Entre el techado y ella, cuando muera este día,
Ha de vencerse de un varón el peso.
¡Ved! Con el pensamiento agarrota las piernas
Aun sabiendo, sin duda, que una mano
Al momento se las separará;
Temiendo que el entrarle, si consiente,
La dulcedumbre trocará en dolor.
Si vosotros, rayos de sol alegres,
Estáis tal vez poblados
De espíritus o genios que huelgan con el día,
Susurradle que sí, que ha de verter su sangre,
Que el gran arquero del amor traspasa
De esta trivial manera los umbrales.

V

Así la fosa de su doncellez
Será excavada en su liviana sangre.
Concurrid a este jubiloso entierro
Y tejedle el sudario de escarlata,
Oh anhelos de la carne viril que tantas veces
Dulcificasteis sus secretas horas
Y su mano llevasteis, deseante y remisa,
Allí donde el placer tiene su cuna.
¡Venid, tropel de genios, bando indómito,
Tan raudos que vertáis la copa rebosante,
Vosotros que hacéis joven
La juventud y espléndida la carne

Y hacéis surgir la alegre primavera
Y el sol de estío;
Vosotros, gracias a cuya presencia
Recóndita los árboles verdecen,
Las flores nacen, cantan en libertad los pájaros,
Cuando con el empuje de fuego estremecido
Monta el toro, potente, a la novilla!

VI

¡Cantad en su balcón, alas tempranas,
En cuyo canto, trémulo al oído,
El propio ser de la alegría canta!
En su cuarto zumbad, oh moscas leves,
Al par de su desvelo, por la colcha
Posáos y corred, y por sus dedos,
Apareadas dos a dos. La novia
Se empereza en el lecho. Entre sus piernas,
Juntas como las siente, se desliza,
Cual mano sigilosa un vaticinio.
¡Miradla cómo se demora! ¡El goce
no has de temer! ¡Levántate!, gritadle,
¡Despierta! ¡Vístete para ser desnudada!
¡Arriba! ¡Mira cómo el sol lo es todo!
Zumba la vida en torno a sus sentidos
Que tal los pétalos de una flor se cierran.
¡Levántate! ¡Levántate! ¡El placer
Tiene que acontecerte! ¡Es hora
De cosechar el júbilo!
¡Oh rosa de su tallo aún no arrancada!

VII

Se ha levantado ya. Ved cómo mira
El camisón que se desliza lento
Hasta sus pies: inmaculado instante
De desnudez que ella contempla toda
Menos allí donde velludo triángulo
Destaca, animal negro, en tez tan blanca
Y hoy verlo le conturba, hasta que la caricia
De la enagua su cuerpo cubre. ¡Vístete!
¡No demores sentándote en el borde del lecho,
No te pares en anticipaciones
Ni conjeturas! ¡Oye

Los raudos pájaros en el alféizar!
¡Arriba, ve a lavarte!
¡Miradla, en pie, a medio vestir,
Pues le faltan ya manos que abotonen
Las simbólicas prendas blancas, y así se encuentra
Con las doncellas que en su auxilio acuden.

VIII

¡Ved cómo sus doncellas se miran y sonríen
Con una misma idea, sin que ella se percate!
Ya queda desflorada en pensamiento ajeno.
Con singular esmero, con manos que en el sol
Van y vienen puntuales, primorosas,
Una le arregla el pelo en combinadas trenzas,
Otra el vestido le abotona; y al percibir su mano
El calor de la vida de aquel cuerpo,
Se le va sin querer el pensamiento
A la mano arriscada del esposo.
Entonces la primera, sobre el velo traslúcido,
Le pone en la cabeza, ladeando la suya,
La diadema que pronto ya no tendrá sentido.
La otra, a sus rodillas, en los pies
Temblorosos le calza
Blancos zapatos, mientras que sus ojos
Ven la pierna y su media y se remontan
Camino arriba hacia la oculta dádiva
Donde todo este día centra su inmenso júbilo.

IX

Ya está vestida, dominado el rostro
Por el rubor. ¡Ved cómo el sol esplende
Caluroso, y cómo en el balcón
La enredadera, sueltos los zarcillos,
Pugna por golpear los cálidos cristales!
Está toda de blanco, toda en espera de él.
Los relucientes ojos empañados de sombra.
Frías las manos, áridos los labios.
El corazón, cervato perseguido.

X

Ya ha salido la novia. ¡Oíd cómo
Toda conversación languidece, se extingue
Para estallar de nuevo en olas de clamores!
Vedla ya fuera, do los invitados
La miran todos y ella no se atreve
A mirarlos. El sol brilla rotundo.
La vida caldeada pone óleos de sudor
Sobre la faz del día en esta hora.
Un delirante júbilo se encierra
En la fuerza callada de cuanto el sol anima.

XI

¡Adornad con festones y guirnaldas
Salones y pasillos!
¡Acudid al repique de las ledas campanas!
¡Que resuenen los cánticos!
¡Derramad vuestro gozo cual libación festiva!
¡Gritad también vosotros, niño y niña,
De pubis aún lampiño, que cubrís de blancura
Vuestro sexo sin sexo!
¡Gritad cual si supierais qué gozo es ese gozo
Que tan dichosos aclamáis ahora!

XII

Este es el mes y el día.
Nadie se quede en casa.
Salid y acudid todos en grupos jubilosos
Allá tras de los árboles donde el campanil alto
Al ancho cielo azul envía su mensaje
Plácido de alegría.
¡Acudid en tropel a la iglesia, con gárrulo
Murmullo! Cae el sol sobre la comitiva
Y todas las miradas ponen cerco a la novia:
Son manos que le palpan el pecho, las caderas;
Cual la ropa interior inmediata a la carne,
La ciñen, se entremeten en surcos y resquicios,
Le levantan la falda como un hostigamiento
O solicitación de esa hendedura
Que debajo se esconde;

Y lo que de ella piensan transparece
En sus gestos, brilla en sus ojeadas.

XIII

Basta, basta de iglesia y el alborozo
Que ajenos son al día, como los verdes árboles
Del camino a la iglesia, y ese mismo camino
De vuelta de la iglesia, bajo un sol ya en su cima
Recorrido y hollado;
Que más papel no juegan que una pared o un suelo
En la gran ceremonia del gran día.
Los invitados mismos, al igual que los novios,
No los tienen por más que por pasillos
Que al tálamo conducen.
Y así todas las cosas que hasta llegar la noche
Acontezcan, un discurrir tedioso
De horas, minutos, visto todo como en un sueño,
Como algo atemporal no muy bien apreciado.
La boda y el cortejo de vuelta y el banquete
Son para todos una bruma tenue
Do cada cual ve a los demás como a través
De una noción confusa, encandilada
De alcohol y emoción múltiple.
Y un ímpetu fogoso
Por su ver y escuchar se precipita,
Una orgía de ensueños que ven unos en otros
Hasta que su galope temerario
De delirante gozo toca un límite
Que le detiene y medio le lastima.

XIV

El novio anhela que todo esto acabe,
Muere por descubrir esos pezones
Con absorbente ardor de torbellino,
Por poner ya la mano en el vello del pubis
Y buscar la labiada madriguera,
La fortaleza hecha para ser expugnada
Por la que nota el impulsivo ariete
Crecer con el prurito del deseo.
La novia trémula, dichosa, siente
Todo el calor del día
En esa parte todavía enclaustrada

Donde sólo su mano virginal en la noche
Fingió un asalto horro de deleite.
Tal se murmura entre los invitados
Pues bien pocos ignoran lo que es ese momento;
Y hasta los niños que lo observan todo
Con ojos expectantes
Palpitarán ahora por saber de la carne
Y con mujeres y hombres adultos consumar
Ese acto de líquida efusión voluptuosa
Cuyo sabor indagan por secretos rincones
No saben bien cuán seco todavía.

XV

Hasta vosotros, viejos, que venís a estos lances
Como a vuestro pasado, volcad vuestra alegría
En la copa, y bebed con los más jóvenes
Ese vino que os lleva hoy a pensar
En lo que era el amor cuando el amor
Existía. (Pues ya no los hiemales
Pensamientos ahora os lo consienten).
Bebed pues en la cálida jornada
El alborozo triste de la esposa
Y la enfrenada urgencia del esposo,
El recuerdo de aquel día en que aún erais mozos
Y con un canto de triunfales himnos
Por sobre el haz de vuestra honda entraña
Os ayuntasteis y la noche vio
Llegar el alba y aún jadeabais enlazados
Y todavía la languideciente
Carne se distendía y levantaba.

XVI

Qué importan hoy pasado ni futuro. ¡Volved

A la edad del amor en vuestra loca euforia!
¡Dad vuestros pensamientos a este pujante día
Que cual corcel brioso rompe el freno
Del Tiempo y hace que la noche venga
Y la montura virginal reciba
A su primer jinete!

¡Carne asida, mordida, succionada,
Carne ceñida en poderoso abrazo,
Carne estrujada y poseída y rota,
Estas cosas inflaman vuestro pensar y os tornan
Equívocos en cuanto decís o parecéis!
¡Desfogad vuestras ansias en miradas
Ya sin recato hasta sobresaltaros
Con el escalofrío del placer,
Miradas envolventes como sedas
Y pensamientos enemigos
De que las carnes se separen!
¡Tended los miembros al calor del día
Para sentirlo mientras aún perdura!
Porque mirad, el fuerte sol, la caldeada tierra,
El verdeante césped,
Cada lejano destellar del lago,
Y la incitante, turbadora idea
Que de esa noche cada cual se hace
Son una sola y única alegría.

XVII

¡En una báquica oleada roja
De pensamientos que golpean las sienes
Demenciales como un pasmo de ira
En un furor que hace daño a los ojos, pero
Todo lo clarifica, y las cosas emergen
Como de un caos oscuro, el alma entera
Del grupo cual borracho feliz se bambolea
Y salta y brinca sobre el pavimento!
Y aunque todos son gente común que se amontona
En la iglesia y se agolpa a la salida
De los recién casados, no obstante
Todos los grandes faunos y sátiros paganos
Que en las más prietas carnes se complacen
Y en tetas y barrigas se deleitan
Y cuyos rumbos entre la espesura los llevan
A la medrosa ninfa oculta en el follaje,
En invisible alud, detrás, delante
De aquella honesta comitiva van
Y colman de ardorosos pensamientos
Las receptivas almas
A cuyo alrededor tienden sus mallas,
En tanto que su ciego pisar estrepitoso

Estremece la tierra de eco en eco
Y la despierta de su sueño
Al deseo que bulle en sus entrañas.

XVIII

¡Aleluya, aleluya! ¡Fluye un zumo
De frenesí de gozo entre esas finas mallas
Que duele ya cual bárbaro apetito
De arrancar prendas y en ajena carne
Librar la guerra que hinche el vientre y pone
Leche en las tetas que al varón se rinden,
La batalla con furia peleada
Por unirse, acoplarse,
No por herirse ni ofenderse!
¡Aleluya, aleluya! ¡Emborrachaos
Como el día y la hora!
¡Gritad, reíd y ahogad los pensamientos
Con clamores, no exhalen un aliento
De vejez y de muerte! Ahora ya es todo
Juventud absoluta, y aun las cuitas
Que escalofrían las colmadas venas
Terminan por sumirse en el gran júbilo
De desazón incontenible
Que no llega jamás al empalago.
¡Desentendeos pues de cuanto existe
A excepción de la carne y de la ofrenda
De la leche viril que da la vida!
¡Alzad grandes repiques de gloria como el bieldo
Levanta en haces la segada hierba
En vuestra alma feraz, sobreabundante!
¡Solácese sin límites la brama poderosa
Con risas o con voces
Cual si toda la tierra, el cielo ardiente
Y los trémulos aires fuesen címbalos
De estruendo irresistible!

XIX

¡Dejad que arda ya la hora carnal!
¡Privad de todo ocio a los sentidos!
¡Debelad esa fiesta incluso allí
Donde los golpes hieren
Las manos que simulan apartarse!

¡Llevadas sean a la cama
Todas las cosas que a la cama os llevan
Y desnudado cuanto ansiáis desnudo!
¡Rasgad y despojad y echad afuera,
Como la tierra el que un tesoro busca
Cuando la anilla del arcón asoma,
Los pensamientos que los pensamientos
De los fogosos actos disimulan,
Tal es la súplica de este excelso día!
¡Toda mano parece estrujar pulpas, pezones
Como con ánimo de sacarles jugo!
Es ya como si todo se juntara en parejas,
Durezas con blanduras de la carne,
Velludas piernas y peludas nalgas
Unidas en su impulso por hender
Las blancas piernas entre las que pujan.
Son meros pensamientos en cada cual, pero hablan,
Descargan el afán de amor del día,
El de todo varón por poseer en firme,
El de toda mujer por ser bien poseída,
Ola abstracta de vida que pugna por llegar
A la concreta playa de los cuerpos.
Algo acontece de hecho sin embargo.
Alzanse faldas en los cuartos del servicio
Y la cuadra del vientre disoluto ábrese
Al alazán que irrumpe impetuoso
Ya un poco tarde, el borbotón a punto.
Y aun más, un invitado ya maduro
Atrapa a una mozuela toda ruborizada
Y en un rincón oscuro la induce a acariciarle
La descubierta, libertada carne.
¡Ved cómo a ella le place, con turbación muy íntima,
Sentir su mano en el turgente vástago!

XX

Mas todo eso son pensamientos, promesas,
O contentar a medias el deseo o el celo,
Libídine mental o sin futuro
O recurso de alivio pasajero.
¡Representad el círculo genuino del amor
Y secundad a la Naturaleza!
¡Someted a las riendas de la vida
Al corcel desbocado del deseo

Y emparejáos en amor
Por causa del amor que el mundo crea!
¡Bramad! ¡Mugid! ¡Sed toros, sed caballos
Padres que pugnan por depositar
En su alvéolo justo la semilla!
¡Encrespáos por ese complemento carnal
Que la joven enjundia
De vuestra carne ha de llevar
A la cita en las húmedas entrañas
Donde saludaréis a la vida que llega
En el arado vientre que ha de hechirse
Hasta reproducir la fructífera curva
De la esférica tierra!

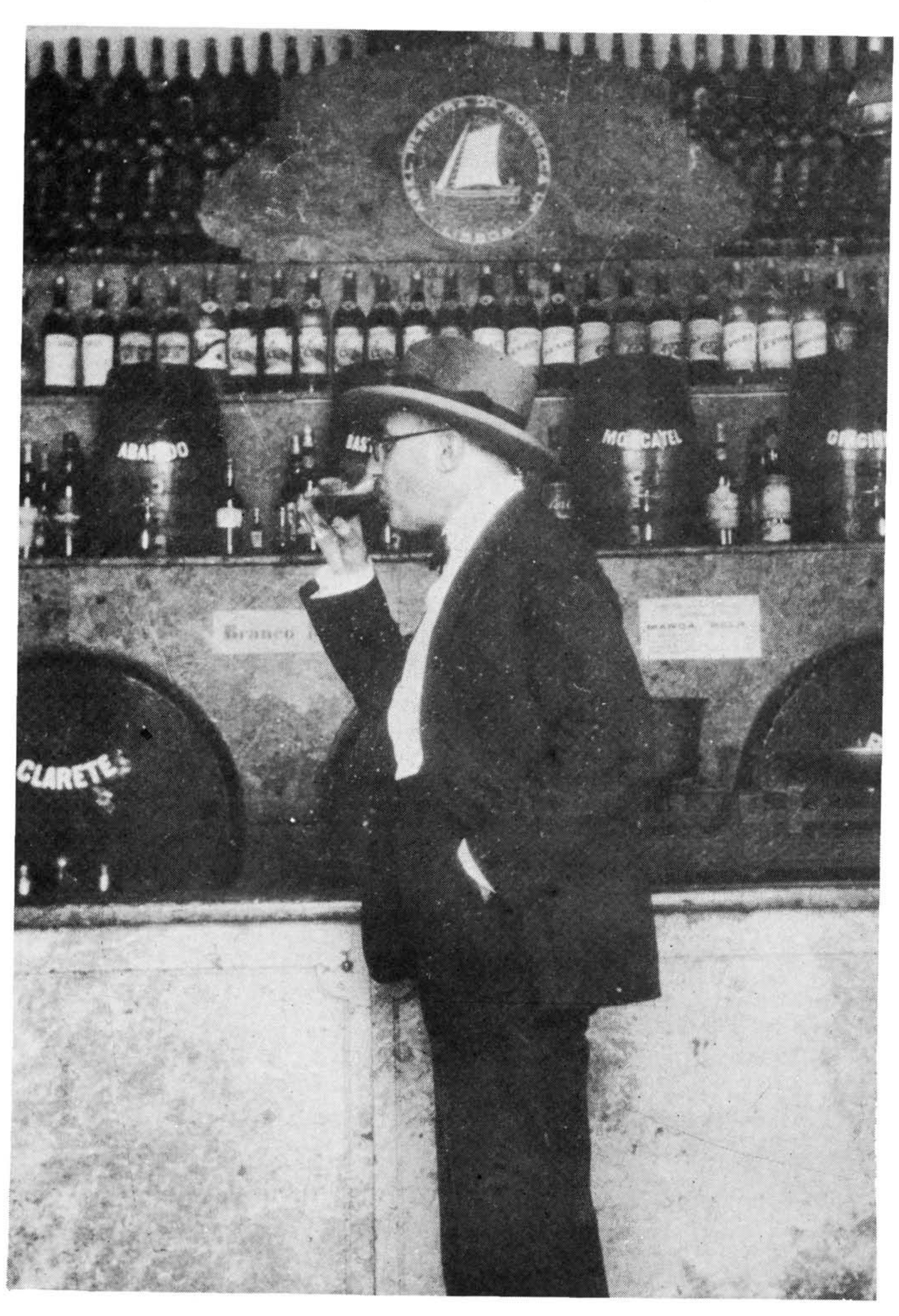
XXI

¡Y vosotros que hoy contraéis nupcias,
Adivinad esos instintos
Unánimes del grupo, por los síntomas
De la Naturaleza en vuestra sangre,
Y arrostrad vuestro espléndido futuro!
¡Los labios en los labios y los brazos desnudos,
Y en contacto los pechos, y pujante la entraña,
Llevad al paroxismo vuestra noche de júbilo!
¡Instrúyeles, oh fasto del ardor!
¡Que piensen que la gesta de la carne
Ha de ser natural e inevitable
Tal orinar cuando la gana aprieta!
¡Que se aferren y besen y se ayunten
Con natural talante, y que la noche
Les enseñe que para quien es joven
El buen uso consiste en el abuso!
¡Que repitan el vínculo y derramen
Su gozo una vez y otra hasta rendirse!
¡Oh, sí, vele la noche sobre su reiterado
Acoplarse en lo oscuro, hasta que el ánima,
Vencida al cabo por su propio fuego,
Gima y zozobre, y a los quebrantados
Cuerpos el sueño acuda, y musitando
Mutuamente sus nombres, uno en brazos del otro,
Sigan aún soñando que aman y aman!
Y si despiertan, a empezar de nuevo
Enséñales, pues una hora es mucho;
Y así hasta que su carne, en ardentísima

Fusión, quede postrada, mientras que
Por Oriente, transidas las estrellas,
Blanquea el firmamento y se estremece
Allí donde la luz marca la linde
Que la separa de la noche
Y con clamor alegre y el estruendo
Joven, tumultuoso, de la vida,
Irrumpe, tibia, la mañana nueva.

FERNANDO PESSOA
Lisboa, 1913

Versión castellana de
SALUSTIANO MASÓ
Colombia, 20, 12. izda.
28016 MADRID



Pessoa en 1929 en la taberna «Abel Pereira da Fonseca»

Tabacaria *

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
Aparte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

Janelas do meu quarto,
Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguem sabe quem é
(E se soubessem que é, o que saberiam?),
Dais para o misterio de uma rua cruzada constantemente por gente,
Para uma rua inaccessivel a todos os pensamentos,
Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,
Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos sêres,
Com a morte pôr humidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,
Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.
Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.
Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer,
E não tivesse mais irmandade com as coisas
Senão uma despedida, tornando-se esta casa a êste lado da rua
A fileira de carruagens de um combóio e uma partida apitada
De dentro de minha cabeça,
E uma sacudida dos meus nervos a um ranger de essos na ida.
Estou hoje perplexo, como quem pensou e achou e esqueoen,
Estou hoje dividido entre a lealdade que devo
Á Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,
E á sensaçao de que tudo á sonho, como coisa real por dentro.

Falhei em tudo.
Como não fiz proposito nenhum, talvez tudo fosse nada.
A aprendisagem que me deram,
Desci dela pela janela das traseiras da casa.

* Nota de redacción: Dentro del presente homenaje a Fernando Pessoa, ha parecido oportuno a esta redacción reproducir el texto de *Tabacaria,* el célebre poema pessoano que, hace ahora casi un cuarto de siglo, fue dado a conocer por *Cuadernos Hispanoamericanos,* en el número 133, correspondiente a enero de 1961, acompañado por un estudio de Napoleao Lopes Filho. El texto original va seguido por la autorizada traducción de Angel Crespo que aparece en el volumen *El poeta es un fingidor,* publicado por Espasa-Calpe (Madrid, 1982), editorial a la que nuestra revista agradece su gentil autorización.

Fui até ao campo com grandes propósitos.
Mas lá encontrei só ervas e árvores,
E quando havia gente era igual á outra.
Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei-de pensar?

Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?
Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!
E ha tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos!
Génio? Neste momento
Cem mil cerebros se concebem em sonhos génio como eu,
E a historia não marcará, quem sabe? nem um,
Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras.
Não, não creio em mim.
Em todos os manicómios ha doidos malucos com tantas certezas!
Eu, que não tenho nenhuma certeza, sou mais certo ou menos certo?

Não, nem em mim...
Em quantas mansardas e não-mansardas do mundo
Não estão nesta hora génios-para-si-mesmo sonhando?
Quantas aspiraçoes altas e nobres e lúcidas
Sim, verdadeiramente altas e nobres e lúcidas
E quem sabe se realizaveis,
Nunca verão a luz do sol real nem ahcarão ouvidos de gente?

O mundo é para quem nasce para o conquistar
E não para quem sonha que pode conquista-lo, ainda que tenha razão.
Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez.
Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades de que Cristo.
Tenho feito filosofias em segrêdo que nenhum Kant escreveu.
Mas sou, e talves serei sempre, o da mansarda,
Ainda que não more nela;
Serei sempre o que não nasceu para isso;
Serei sempre só o que tinha qualidades;
Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta,

E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira,
E oviu a voz de Deus num poço tapado.
Crer em mim? Não, nem em nada.
Derrame-me a Naturaleza sôbre a cabeça ardente
O seu sol, a sua chuva, o vento que me acca o cabelo,
E o resto que venha se vier, ou tiver que vir, ou não venha.
Escravos cardíacos das estrelas,
Conquistámos todo o mundo antes de nos levantar da cama;
Mas acordámos e êle é opaco,

Levantamo-nos e êle é alheio,
Saímos de casa e êle é a terra inteira,
Mais o sistema solar e a Via Láctea e o Indefinido.

(Come chocolates, pequeña;
Come chocolates!
Olha que não ha mais metafisica no mundo senão chocolates.
Olha que as religiões todas não ensinam mais que a confeitaria.
Come, pequeña suja, come!
Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes!
Mas eu penso e, ao tirar o papel de prata, que é de fôlha de estanho,
Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida.)

Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei
A caligrafia rápida destos versos,
Pórtico partido para o Impossivel.
Mas ao menos consagro a mim mesmo um desprêzo sem lágrimas,
Nobre ao menos no gesto largo com que atiro
A roupa suja que sou, sem rol, p'ra o decurso das coisas
E fico em casa sem camisa.

(Tu, que consolas, que não existes e por isso consolas,
Ou Deusa grega, concebid'a como estatua que fosse viva,
Ou patricia romana, impossivelmente nobre e nefasta,
Ou princesa de trovadores, gentilissima e colorida,
Ou marquesa do século dezoito, decotada e longinqua,
Ou cocotte célebre do tempo dos nossos pais,
Ou não sei que moderno —que não concebo bem o quê—
Tudo isso, seja o que fôr, que sejas, se pode nispirar que inspire!

Meu ccração é um balde despejado.
Como os que invocam espiritos invocam, espiritos invoca
A mim mesmo e não encontro nada.
Chego á janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta.
Vejo as lojas, vejo os passcios, vejo os carros que passam,
Vejo os cães que tambem existem,
E tudo isto me pesa como uma condenação ao degrêdo,
E tudo isto é estrangeiro, como tudo.)

Vivi, estudei, amei até cri.
E hoje não ha mendigo que eu não inveje só por não ser cu.
Olho a cada um os andraxos e as chagas e a mentira,
E penso: talvez nunca vivesses, nem estudasses, nem amasses, nem cresses
(Porque é possivel jazer a realidade de tudo isso sem facer nada disso);

Talvez tenhas existido apenas, como um lagarto a quem cortam o rabo
E que é rabo para a quem do lagarto remexidamente.

Fiz de mim, o que não soube,
E o que podia fazer de mim não o fiz.
O dominó que vesti era errado.
Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.
Quando quiz tirar a máscara,
Estava pegada á cara.
Quando a tirei e me vi ao espelho,
Já tinha envelhecido.
Estava bêbado, já não sabia vestir e dominó que não tinha tirado,
Deltei for a máscara e dormi no vestiario
Como un cão tolerado pela gerência
Por ser inofensivo
E vou escrever esta historia para provar que sou sublime.

Essencia musical dos meus versos inúteis,
Quem me dera encontrar-te como coisa que eu fizesse,
E não ficassc sempre defronte da Tabacaria de defronte.
Calcando aos pés a consciencia de estar existindo,
Como um tapete em quem um bêbado tropeça
Ou um capacho que os ciganos roubaram e não valia nada.

Mas o Dono de Tabacaria chegou á porta e ficou á porta.
Olho-o com o desconfôrto da cabeça mal voltado
E com o desconforto da alma mal-entendendo
Êle morrerá e eu morrerei.
Êle deixará a tabuleta, e eu deixarei versos.
A certa altura morrerá a tabuleta tambem, e os versos tambem.
Depois de certa altura morrerá a rua onde estava a tabuleta,
E a lingua em que foram escritos os versos.
Morrerá depois o planeta girante em que tudo isso se deu.
Em outros satélites de outros sistemas qualquer coisa como gente
Continuará fazendo coisas como versos e vivendo por baixo de coisas como tabuletas,

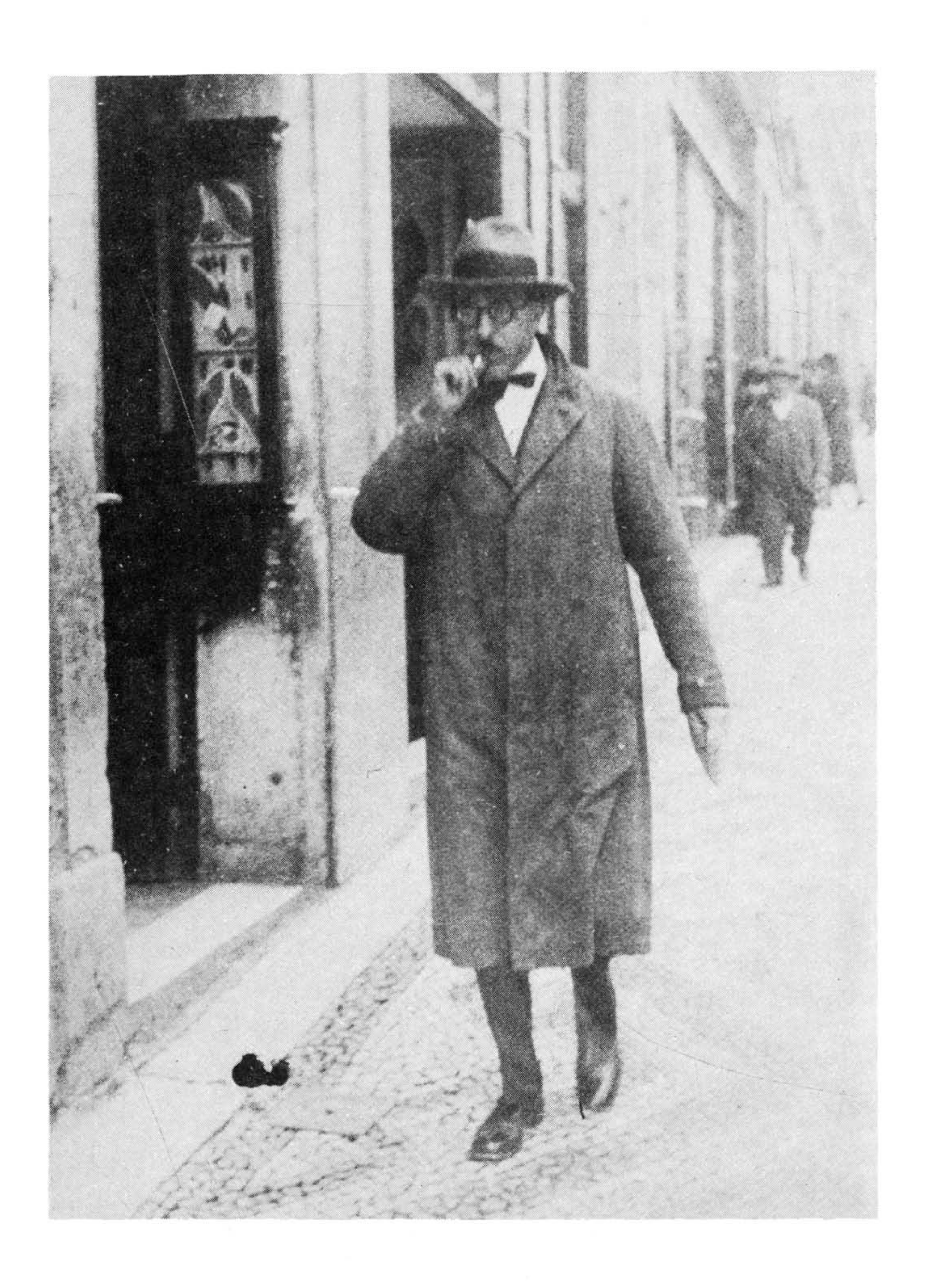
Sempre uma coisa defronte da outra,
Sempre uma caisa tão inutil como a outra,
Sempre o impossivel tão estupido como o real,
Sempre o misterio do fundo tão certo como o sono de misterio da superfície.
Sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma coisa nem outra.
Mas un homem entrou na Fabacaria (para comprar tabaco?)
E a realidade plausivel cai de repente en cima de mim.
E vou tencionar escrever êstes versos em que digo o contrário.

Acendo um cigarro ao pensar em escrevê-los
E saboreio no cigarro a libertação de todos os pensamentos
Sigo o fumo como uma rota própria
E gozo num momento sensitivo e competente
A libertação de todas as especulações
E a consciência de que a metafísica é uma consequencia de estar mal dispuesto.

Depois deito-me para trás na cadeira
E continuo fumando
Enquanto o Destino m'o conceder, continuarei fumando.

(Se eu me casasse com a filha de minha lavadeira
Talvez fosse feliz.)
Visto isto, levanto-me da cadeira. Vou á janela.
O homem saiu da Tabacaria (metendo trôco na algibeira das calças?).
Ah, conheço-o é o Esteves sem metafisica
(O Dono da Tabacaria chegou á porta).
Como por un instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me.
Acenou-me adeus, gritei-lhe Adeus ó Esteves! e o universo
Reconstri-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria sorriu.

FERNANDO PESSOA



Tabaquería *

No soy nada.
Nunca seré nada.
No puedo querer ser nada.
Aparte de esto, tengo en mí todos los sueños del mundo.

Ventanas de mi cuarto,
de mi cuarto de uno de los millones de gente que nadie sabe quién es
(y si supiesen quién es, ¿qué sabrían?),
dais al misterio de una calle constantemente cruzada por la gente,
a una calle inaccesible a todos los pensamientos,
real, imposiblemente real, evidente, desconocidamente evidente,
con el misterio de las cosas por bajo de las piedras y los seres,
con la muerte poniendo humedad en las paredes y cabellos blancos en los hombres,
con el Destino conduciendo el carro de todo por la carretera de nada.

Hoy estoy vencido, como si supiera la verdad.
Hoy estoy lúcido, como si estuviese a punto de morirme
y no tuviese otra fraternidad con las cosas
que una despedida, volviéndose esta casa y este lado de la calle
la fila de vagones de un tren, y una partida pitada
desde dentro de mi cabeza,
y una sacudida de mis nervios y un crugir de huesos a la ida.

Hoy me siento perplejo, como quien ha pensado y opinado y olvidado.
Hoy estoy dividido entre la lealtad que le debo
a la tabaquería del otro lado de la calle, como cosa real por fuera,
y a la sensación de que todo es sueño, como cosa real por dentro.

He fracasado en todo.
Como no me hice ningún propósito, quizá todo no fuese nada.
El aprendizaje que me impartieron,
me apeé por la ventana de las traseras de la casa.
Me fui al campo con grandes proyectos.

---

* El portugués *tabacaria* no significa lo que el español *estanco,* pues se trata de un establecimiento en el que se venden diferentes artículos. Por eso conservamos el título *Tabaquería,* teniendo también en cuenta que esta voz española significa «puesto o tienda donde se vende tabaco».

Pero sólo encontré allí hierbas y árboles,
y cuando había gente era igual que la otra.
Me aparto de la ventana, me siento en una silla. ¿En qué voy a pensar?

¿Qué sé yo del que seré, yo que no sé lo que soy?
¿Ser lo que pienso? Pero ¡pienso ser tantas cosas!
¡Y hay tantos que piensan ser lo mismo que no puede haber tantos!
¿Un genio? En este momento
cien mil cerebros se juzgan en sueños genios como yo,
y la historia no distinguirá, ¿quién sabe?, ni a uno,
ni habrá sino estiércol de tantas conquistas futuras.
No, no creo en mí.
¡En todos los manicomios hay locos perdidos con tantas convicciones!
Yo, que no tengo ninguna convicción, ¿soy más convincente o menos convincente?

No, ni en mí...
¿En cuántas buhardillas y no buhardillas del mundo
no hay en estos momentos genios-para-sí-mismos soñando?
¿Cuántas aspiraciones altas y nobles y lúcidas
—sí, verdaderamente altas y nobles y lúcidas—,
y quién sabe si realizables, no verán nunca la luz del sol verdadero ni encontrarán quien les preste oídos?
El mundo es para quien nace para conquistarlo
y no para quien sueña que puede conquistarlo, aunque tenga razón.
He soñado más que lo que hizo Napoleón.
He estrechado contra el pecho hipotético más humanidades que Cristo.
he pensado en secreto filosofías que ningún Kant ha escrito.
Pero soy, y quizá lo sea siempre, el de la buhardilla,
aunque no viva en ella;
seré siempre el que no ha nacido para eso;
seré siempre el que tenía condiciones;
seré siempre el que esperó que le abriesen la puerta al pie de una pared sin puerta
y cantó la canción del Infinito en un gallinero,
y oyó la voz de Dios en un pozo tapado.
¿Creer en mí? No, ni en nada.
Derrámeme la naturaleza sobre mi cabeza ardiente
su sol, su lluvia, el viento que tropieza en mi cabello,
y lo demás que venga si viene, o tiene que venir, o que no venga.
Esclavos cardíacos de las estrellas,
conquistamos el mundo entero antes de levantarnos de la cama;
pero nos despertamos y es opaco,
nos levantamos y es ajeno,
salimos de casa y es la tierra entera,
y el sistema solar y la Vía Láctea y lo Indefinido.

(¡Come chocolatinas, pequeña,
come chocolatinas!
Mira que no hay más metafísica en el mundo que las chocolatinas,
mira que todas las religiones no enseñan más que la confitería.
¡Come, pequeña sucia, come!

¡Ojalá comiese yo chocolatinas con la misma verdad con que comes!
Pero yo pienso, y al quitarles la platilla, que es de papel de estaño,
lo tiro todo al suelo, lo mismo que he tirado la vida.)
Pero por lo menos queda de la amargura de lo que nunca seré
la caligrafía rápida de estos versos,
pórtico partido hacia lo Imposible.
Pero por lo menos me consagro a mí mismo un desprecio sin lágrimas,
noble, al menos, en el gesto amplio con que tiro
la ropa sucia que soy, sin un papel, para el transcurrir de las cosas,
y me quedo en casa sin camisa.

(Tú, que consuelas, que no existes y por eso consuelas,
o diosa griega, concebida como una estatua que estuviese viva,
o patricia romana, imposiblemente noble y nefasta,
o princesa de trovadores, gentilísima y disimulada,
o marquesa del siglo dieciocho, descotada y lejana,
o meretriz célebre de los tiempos de nuestros padres,
o no sé qué moderno —no me imagino bien qué—,
todo esto, sea lo que sea, lo que seas, ¡si puede inspirar, que inspire!
Mi corazón es un cubo vaciado.
Como invocan espíritus los que invocan espíritus, me invoco
a mí mismo y no encuentro nada.
Me acerco a la ventana y veo la calle con absoluta claridad,
veo las tiendas, veo las aceras, veo los coches que pasan,
veo a los entes vivos vestidos que se cruzan,
veo a los perros que también existen,
y todo esto me pesa como una condena al destierro,
y todo esto es extranjero, como todo.)

He vivido, estudiado, amado, y hasta creído,
y hoy no hay un mendigo al que no envidie sólo por no ser yo.
Miro los andrajos de cada uno y las llagas y la mentira,
y pienso: puede que nunca hayas vivido, ni estudiado, ni amado ni creído
(porque es posible crear la realidad de todo eso sin hacer nada de eso);
puede que hayas existido tan sólo, como un lagarto al que cortan el rabo
y que es un rabo, más acá del lagarto, removidamente.

He hecho de mí lo que no sabía,
y lo que podía hacer de mí no lo he hecho.
El dominó que me puse estaba equivocado.
Me conocieron enseguida como quien no era y no lo desmentí, y me perdí.
Cuando quise quitarme el antifaz,
lo tenía pegado a la cara.
Cuando me lo quité y me miré en el espejo,
ya había envejecido.
Estaba borracho, no sabía llevar el dominó que no me había quitado.
Tiré el antifaz y me dormí en el vestuario
como un perro tolerado por la gerencia
por ser inofensivo
y voy a escribir esta historia para demostrar que soy sublime.

Esencia musical de mis versos inútiles,
ojalá pudiera encontrarme como algo que hubiese hecho,
y no me quedase siempre enfrente de la tabaquería de enfrente,
pisoteando la conciencia de estar existiendo
como una alfombra en la que tropieza un borracho
o una estera que robaron los gitanos y no valía nada.

Pero el propietario de la tabaquería ha asomado por la puerta y se ha quedado a la puerta.
Le miro con incomodidad en la cabeza apenas vuelta,
y con la incomodidad del alma que está comprendiendo mal.
Morirá él y moriré yo.
Él dejará la muestra y yo dejaré versos.
En determinado momento morirá también la muestra, y los versos también.
Después de ese momento, morirá la calle donde estuvo la muestra,
y la lengua en que fueron escritos los versos,
morirá después el planeta girador en que sucedió todo esto.
En otros satélites de otros sistemas cualesquiera algo así como gente
continuará haciendo cosas semejantes a versos y viviendo debajo de cosas semejantes a muestras,
siempre una cosa enfrente de la otra,
siempre una cosa tan inútil como la otra,
siempre lo imposible tan estúpido como lo real,
siempre el misterio del fondo tan verdadero como el sueño del misterio de la superficie,
siempre esto o siempre otra cosa o ni una cosa ni la otra.

Pero un hombre ha entrado en la tabaquería (¿a comprar tabaco?),
y la realidad plausible cae de repente encima de mí.
Me incorporo a medias con energía, convencido, humano,
y voy a tratar de escribir estos versos en los que digo lo contrario.
Enciendo un cigarrillo al pensar en escribirlos

y saboreo en el cigarrillo la liberación de todos los pensamientos.
Sigo al humo como a una ruta propia,
y disfruto, en un momento sensitivo y competente,
la liberación de todas las especulaciones
y la conciencia de que la metafísica es una consecuencia de encontrarse indispuesto.

Después me echo para atrás en la silla
y continúo fumando.
Mientras me lo conceda el destino, seguiré fumando.
(Si me casase con la hija de mi lavandera,
a lo mejor sería feliz.)
Visto lo cual, me levanto de la silla. Me voy a la ventana.

El hombre ha salido de la tabaquería (¿metiéndose el cambio en el bolsillo de los pantalones?).
Ah, le conozco: es el Esteves sin metafísica.
(El propietario de la tabaquería ha llegado a la puerta.)
Como por una inspiración divina, Esteves se ha vuelto y me ha visto.
Me ha dicho adiós con la mano, le he gritado ¡Adiós, Esteves!, *y el Universo*
se me reconstruye sin ideales ni esperanza, y el propietario de la tabaquería se ha sonreído.

FERNANDO PESSOA

(Traducción de ANGEL CRESPO)

Los estudios pessoanos de Angel Crespo *

No cabe duda que el intelectual español más y mejor familiarizado con Pessoa es el poeta y humanista Angel Crespo, en cuya densa bibliografía figura, ya con fecha de 1957 —nada menos que hace treinta años—, la primera versión pessoana realizada en castellano, versión que era la segunda aparecida fuera de Portugal [1]. Luego se sucedieron, y se siguen sucediendo, los artículos y comentarios diversos a la obra del genial escritor portugués [2], dedicación que en los ochenta ha supuesto tres aportaciones fundamentales.

En 1982 Angel Crespo publica la antología poética de Pessoa, titulada *El poeta es un fingidor* [3]. El trabajo cuenta con una amplísima introducción, e incluye textos que van desde el *Primer Fausto* (1908) hasta composiciones de 1935 atribuidas a Alvaro de Campos. La contribución de Crespo en 1984 fue doble, pues editó el *Libro del desasosiego* [4], y el volumen de estudios que pretexta nuestra reseña.

Difundir en español por vez primera el *Livro do desassossego* constituía, ciertamente, un desafío fuera de lo común, y Crespo superó el reto con un traslado singular en el que se conjuga fidelidad al texto con recreación, y con una ecdótica en la que se introducen variantes respecto de la príncipe lisboeta de 1982. Los cambios crespianos son cuatro: se suprimen una serie de textos iniciales sobre la organización del libro, por comprender que no pertenecen propiamente al mismo; se adelantan al principio unos cuantos textos idóneos para situar a los lectores en el marco cultural de la obra; se colocan en el apéndice textos de estilo distinto al característico del conjunto, y, por último, se eliminan la media docena de poemas, y otros esbozos de tales, que se atribuían a un personaje poco coincidente con Bernardo Soares.

Estudios sobre Pessoa consta de una introducción más diez investigaciones, cuatro de las cuales son inéditas, mientras las otras seis ya habían aparecido en revistas y en volúmenes colectivos *ad hoc,* en general a vueltas de congresos internacionales. El libro no se ajusta, en consecuencia, a la estructura de la monografía, ni se propone ofrecer

* ANGEL CRESPO: *Estudios sobre Pessoa.* Bruguera, 312 págs. Barcelona.

[1] Se hace referencia a *Poemas de Alberto Caeiro,* selección, versión, prólogo y notas de A. Crespo, Adonais CXLVII, Rialp, Madrid, 1957. La primera versión pessoana aparecida fuera de Portugal se había publicado en 1955 en Francia por Armand Guibert, con el título de *Bureau de Tabac et autres poémes.*

[2] Los artículos más cercanos a la fecha en que firmo el presente comentario son «España y Portugal según Pessoa», y «El iberismo de Fernando Pessoa», aparecidos ambos en *El País,* el 22 de mayo y el 6 de julio de 1985, respectivamente.

[3] FERNANDO PESSOA: *El poeta es un fingidor (Antología Poética),* traducción, selección, introducción y notas por A. Crespo, Selecciones Austral, 96. Espasa-Calpe, 338 págs. Madrid, 1982.

[4] FERNANDO PESSOA: *Libro del desasosiego de Bernardo Soares,* traducción, organización, introducción y notas por A. Crespo. Biblioteca Breve, 649, 399 págs. Seix Barral. Barcelona, 1984.

una visión panorámica sobre el autor, sino que agrupa trabajos dispersos acerca de cuestiones que han suscitado el interés preferente de Angel Crespo, cuestiones que en su mayoría resultan esenciales para el acercamiento al complejo mundo pessoano.

Todos los textos aquí reunidos están relacionados, es obvio; pero cabría distinguir, en virtud de coincidencias temáticas, varios grupos entre ellos. Así, «Fernando Pessoa, Camoens y la profecía del supra-Camoens» va ligado estrechamente a «El sebastianismo de Fernando Pessoa», en tanto los heterónimos son punto de enlace de las cuatro investigaciones siguientes, la última de las cuales, «El paganismo y el problema de los heterónimos en el *Libro del desasosiego*», abre una serie de tres aportes fundamentales en torno a esta obra, en la que, además del paganismo y la heteronimia, se investiga el paisaje, el tiempo atmosférico y la negación del amor. El volumen se completa con un apunte centrado en la idea pessoana de «fama póstuma», y con la edición de las dos cartas de Pessoa dirigidas a Isaac del Vando-Villar.

Aunque reunir tales trabajos no presentaba especiales problemas de ordenación interna del conjunto, parece oportuno señalar como uno de los valores suplementarios de esta suma el especial cuidado que ha presidido la contextura de la misma, desde luego esperable en un estudioso que es, ante todo, un poeta. La pauta crespiana no ha sido hacer imprimir estos escritos según una disposición diacrónica, sino conjuntándolos de acuerdo con las antecitadas interrelaciones, flanqueadas al principio por los preliminares, y al final, por los complementos ya referidos, de suerte que las lecciones más importantes constituyen el cuerpo de esta compilación.

En «Fernando Pessoa, Camoens y la profecía del supra-Camoens», se estudia la dimensión profética del escritor, manifiesta en los artículos de *A Aguia* en los que anunciaba la aparición del máximo poeta portugués de cualquier época, idea que iba a servirle como prisma para interpretar la poesía clásica de su país. Crespo concluye que el vaticinio del supra-Camoens ocasionó el lanzamiento de la revista *Orpheu,* preconizadora de la estética del sensacionismo, el concepto de los heterónimos y del neopaganismo, y también motiva la creación del único poemario pessoano publicado en vida.

En conexión con las páginas precedentes, «El sebastianismo de Fernando Pessoa» profundiza acerca de dicha vislumbre profética. Tanto el supra-Camoens como el Don Sebastián augurados se arguyen en gran medida como reacción a un Portugal postrado, y como presentimiento de un resurgir de índole cultural —el Quinto Imperio— del que sería protagonista el supra-Camoens, es decir, Pessoa y sus heterónimos.

A continuación, Crespo aborda el asunto del neopaganismo, inseparable del de la heteronimia, en cuatro investigaciones. En la primera, «El paganismo de Fernando Pessoa (para una interpretación de los heterónimos)», entiende que el hecho religioso fue determinante para Pessoa, cuya devoción por las ciencias ocultas confirma la índole religiosa de su espíritu, y en concreto para la creación de los heterónimos. A este respecto, recuerda que Caeiro impulsó un nuevo paganismo —cada heterónimo iría asumiendo una variante particular dentro de esa misma concepción— y defiende la tesis de que Alvaro de Campos culmina una experiencia religiosa que supera el neopaganismo y justifica el *drama em gente.*

Analiza después Angel Crespo, quien estima las odas de Reis como las creaciones más hondas y ricas de Pessoa, la transparencia del escritor en una de estas composiciones. Recuerda que Reis nace en 1897, el año en que fue concebido su propio creador, otra coincidencia que añadir a la de la muerte de Campos y Pessoa en 1935, y sugiere que este heterónimo representa al poeta que Pessoa hubiese querido ser. Al término de este trabajo, afirma que el paganismo de Reis «responde en cierto grado al sincretismo que es, en el fondo, la teología —o teosofía— que inspira a los poemas ocultistas de Pessoa».

Muy singular es el tercero de los trabajos crespianos en torno a los heterónimos que configuran el *drama em gente*. Para el clarividente investigador, son cuatro (Caeiro, Reis, Campos y Pessoa) los personajes clave de ese drama, en el que también intervienen el semipersonaje Soares y el episódico Pacheco. Las escenas serían el fruto —sustenta Crespo— de organizar los poemas pessoanos de manera cronológica, imbricando la diacronía de toda su obra con la sincronía de los diferentes heterónimos.

En «El paganismo y el problema de los heterónimos en el *Libro del desasosiego*» se adentra Crespo en las explicaciones que en este libro ofrece Pessoa —con más profundidad, por cierto, que en cualquier otro de sus textos— acerca de la heteronimia, proceso paradójicamente integrador, ya que tal exteriorización también implica un encontrarse a sí mismo que no deja de ser una pérdida de la personalidad, según algunas doctrinas esotéricas. El estudioso concluye sus argumentaciones aseverando que el *Libro del desasosiego* es una obra ortónima que presenta —en su vertiente religiosa, sobre todo— un ostensible paralelismo con el Pessoa del *Cancioneiro,* de modo que Soares no es sino una máscara utilizable a discreción.

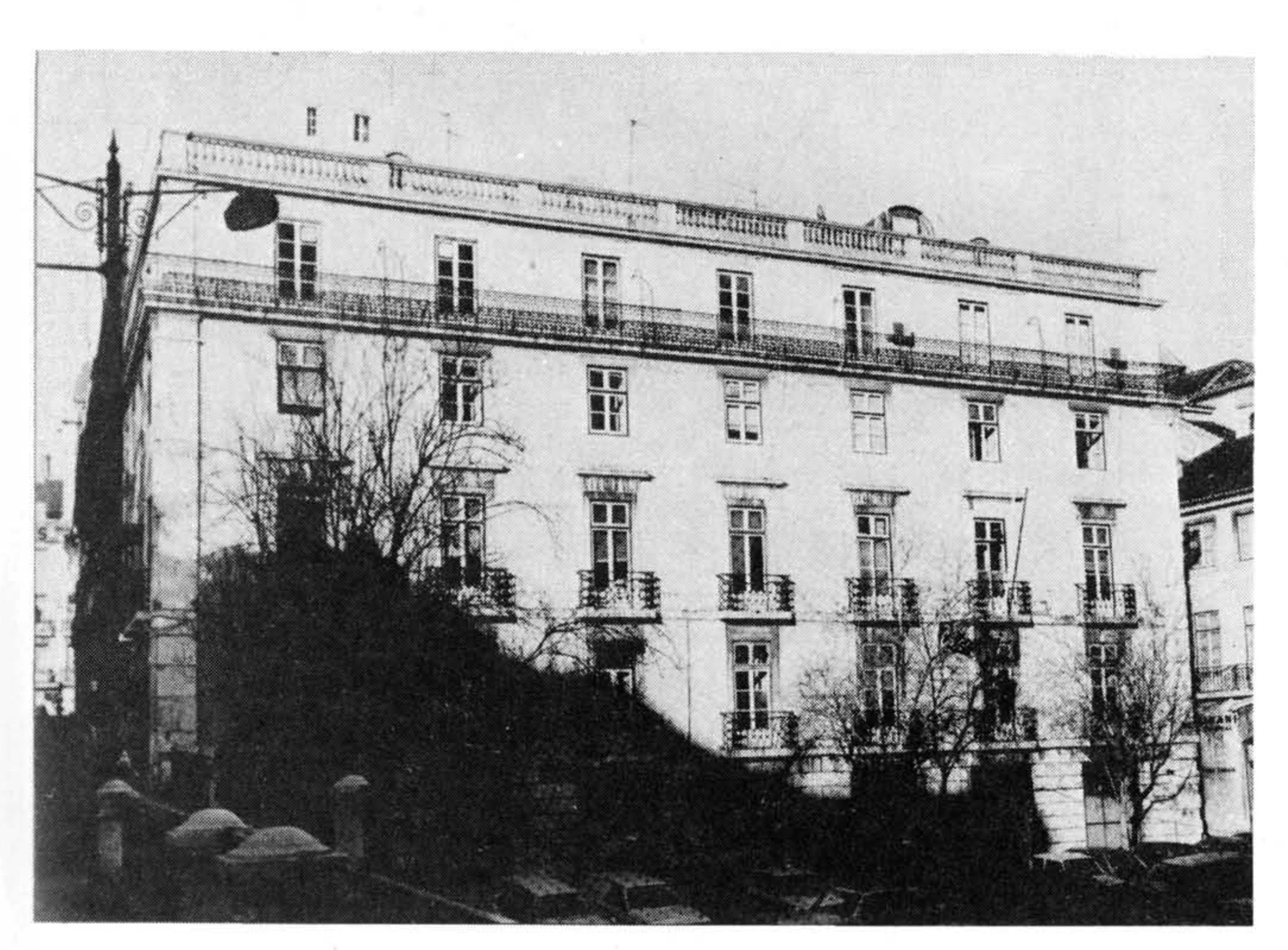
El tratamiento del paisaje y del celaje en el *Libro del desasosiego* es otro de los motivos estudiados por Crespo en esta magna obra pessoana, una de cuyas notas más relevantes es, justamente, la frecuencia y la belleza de las descripciones paisajísticas y atmosféricas, en particular las pretextadas por fenómenos dinámicos, como la lluvia y las tormentas. Amén de la valía intrínseca de la lectura crespiana en torno a ambos aspectos, interesan aquí sobremanera sus apreciaciones acerca del desasosiego del escritor. Tal estado de ánimo es causado por la impotencia en asumir la realidad, y por ende de realizarse, frustraciones que derivan tanto de «taras» psíquicas y físicas propias (temperamento soñador, débil constitución física) como de condicionantes sociales adversos. En función de estas referencias, lluvias y tronadas son interpretadas por el poeta como signos del desasosiego de la naturaleza, y como correspondencias del suyo personal. La superación de este malestar se consigue aboliendo la naturaleza (y con ella las realidades personal y social), tras observarla y transformarla imaginativamente. Este logro descansa, en el fondo, en la previa anulación de los sentidos.

El trabajo «La negación del amor en el *Libro del desasosiego*» fue leído como ponencia en el I Congreso Internacional de Lusitanistas, celebrado en junio de 1984 en la Universidad de Poitiers. Consignar este dato resulta significativo, siquiera por el gran contraste que se produce entre el tema desarrollado y la sede citada, ya que el concepto del amor, al entender de Pessoa, es diametralmente distinto del provenzal, que ha nutrido la poesía de Occidente. En este extenso estudio, Crespo analiza con

gran rigor los fundamentos filosóficos y subjetivos de la actitud pessoana contraria a amar.

En «La fama póstuma, según Fernando Pessoa», el estudioso diserta acerca de la preocupación del escritor por la ulterioridad temporal de los creadores literarios, y, por último, en «Dos cartas de Fernando Pessoa a Isaac del Vando-Villar», comenta una correspondencia olvidada que constituye un eslabón en las relaciones entre las vanguardias poéticas española y portuguesa.

JOSEP MARÍA BALCELLS
Miguel Angel, 109, 3.º, 2.ª
08028 BARCELONA



Casa natal de Pessoa. Largo do Directorio



Pessoa. Caricatura de João Abel Manta, 1920

Los Pessoa que vamos siendo

Los Pessoa que vamos siendo, o una de las propiedades del arte y el tiempo, o las heteronimias descabelladas, o la épica de la cotidianeidad y la «pobreza» de espíritu, o la vida exclusiva de la conciencia, o la heterogeneidad del ser, o la angustia del ser, o la inenarrable caída en la trama del tedio y de los sueños, o la miseria existencial exorcizada por la «única verdad», que es la literatura, o sea, la única mentira verdadera, la literatura como único interlocutor válido; o el cartesianismo al revés («no me conozco, porque pienso»), o la magnificencia teórica del viaje imaginario, o las sutilezas de la mediocridad social, o el compuesto indigestible de la soledad, la timidez y el genio, o la confortabilidad triste de la renuncia al «halago» mundano, o la ansiedad esquizoide del «otro», o la exasperación, el estancamiento y el vacío, o los refinados formularios de la inercia, o la mística agrisada de la oficina, o los sesgos falsos de la sinceridad brutal («hay idas del ocaso que me duelen más que muertes de niño»), o la desconfianza de todo revolucionarismo que no empiece por revolucionar el propio ser, en fin, que cualesquiera de estas propuestas, aisladas o en su conjunto, ya provengan del heterónimo más audaz (la audacia sólo puede estar en función de la incompatibilidad con el «verdadero» creador), ya provengan de la actividad onírico-despierta (el sueño es el equivalente heteronímico, por lo que conviene un poco ir desmontando esta terminología y «reducirla» a la del hombre ensimismado socialmente, no que rompe el cerco, pues nunca se le ocurriría tamaña trivialidad a Pessoa, sino que asume a la par la heterogeneidad del ser y sus límites haciendo de la desesperación extrema, fatalista y apaciguada una locura lúcida con la que construir la gran superchería intimista y gratificante); que cualesquiera de estas propuestas, repito, nos pueden ayudar a ver a una luz entre desvaída y melancólica (la melancolía estética que ya se ha despegado de connotaciones reales y biológicas) los Pessoa que vamos siendo.

Y esto no lo digo desde la vertiente fácil —y legítima— de la sucinta identificación, sino desde otra operación sentimental algo más complicada que pretendería conciliar órdenes de distinto valor temporal, tales como recuerdos personales lejanos, vivencias muy antiguas perdidas y recuperadas en el trasunto literario o poético, conciliarlas con el universo sensorial y lucubrante que Pessoa crea en su propio presente y referido a sus propias circunstancias personales, como no tenía por menos que ser, es decir, que lo mismo que se ve en el pasado algo íntimamente nuestro y que, al parecer, era intransferible, un cine ajado que daba sensación de seguridad doméstica y la convicción de que afuera no podía haber los perfiles de *otra* ciudad, un regreso nocturno y, ¿por qué no?, etílico a la casa de los padres por callejas estrechas impregnadas de humedad, una verdulería bajo una bombilla potente y desnuda, el sabor histórico-anímico del anís y el tabaco, los puercos zaguanes de mármol, el viento

moviendo la oreja muerta de un perro en la playa, los meados callejones de la catedral, cualquier cosa que ataña al *recogimiento de la pérdida,* eso puede ser Pessoa o cierta lectura de Pessoa, las imágenes de mano maestra y de hombre solitario y gris metido en sus cubiles, el cuarto «alto» de la pensión, la oficina oscura, la incomunicabilidad, los sueños, el aburrimiento, la depresión, la *angustia existencial* (que sigue vigente, como está vigente el romanticismo y todo lo que es constitutivo de la naturaleza humana y que se deja afectar muy poco por la moda, si acaso en la reaparición bajo otra etiqueta, como ha ocurrido con el romanticismo y las explicaciones algo más científicas del psicoanálisis) y fundamentalmente un vago aroma de consumación y pseudomuerte, una clase de confortabilidad de la tristeza, la ramonía fatalizada de lo irreparable y el núcleo grávido de la representación temporal de cada uno ya decantada en el olvido y la fijación quizá idealista según determinaciones neuronales e influjos ulteriores.

Las características hondas de la busca del tiempo perdido (Proust no es el único responsable de esta función, también constitutiva de la naturaleza humana) aparecen en Fernando Pessoa, y esto es lo que a mí se me figura un milagro de talento (y del talante), cuando sabemos que el autor de *Poesías de Alvaro de Campos* redacta su diario íntimo, más conocido por el *Libro del desasosiego,* al pie de los minutos que se suceden en el acto y casi referidos al absoluto presente —la luz que arrebata la lluvia, el hombre que pasa por la calle, la visión de la barra con los barcos, el insomnio—, aprovechando ratos de ocio en la oficina (su auténtico *hogar)* y la ausencia de los compañeros que están en el almuerzo, y también autojuzgándose con escaso ánimo: «Todo cuato he escrito es pardo. Se diría que mi vida, incluso la mental, es un día de lluvia lenta, en que todo es desacontecimiento y penumbra, privilegio vacío y razón olvidada. Me desolo a seda rota. Me desconozco a luz y tedio.»

Particularidades reconocibles son escribir en el vacío, existir en penumbra, hurtándose, con caídas repentinas en la inutilidad, lo fútil, y la constante de anegar el ansia inconcreta y los desgarros de la nostalgia y la «otredad» en el menosprecio de una inteligencia superior pasiva con el ejercicio de una infinitud imaginativa que incluso llega a trastornar las leyes convencionales del vivir para escribir por el escribir para vivir, y donde a veces asoma una refinada soberbia defensiva que ya no es ni casi de este mundo, pero fácil de entender en el ámbito de la orfandad intelectual: «He rechazado siempre que me comprendiesen. Ser comprendido es prostituirse. Prefiero ser tomado en serio como el que no soy, ignorado humanamente, con decencia y naturalidad.»

La sociedad cultural se ha tomado su tiempo, pero finalmente estamos prostituyendo a Pessoa y, lo que es peor, no guardando para nosotros tan singular proxenetismo.

Como necesariamente tiene que ocurrir en toda obra de arte larga, difusa y grande, fabricada en el desamor de los días, Pessoa, además de sentir la angustia vaga de querer ser otro e intentar escribir en momentos dados como si verdaderamente fuese otro, es contradictorio consigo mismo y unas veces, las menos, se ama en el egotismo del genio incomprendido que sentiría náuseas si lo comprendieran y aceptaran en la medida de su refinamiento, y otras, las más, da pruebas de una pavorosa falta de estimación propia, casi objetivamente suicida, hecha de tedio, soledad, *saudade,* hecha

del «deseo íntimo de morir (...), de no ver más luz sobre ninguna ciudad, de no pensar, de no sentir, de dejar atrás como un papel de envolver el curso del sol y de los días, de quitarse como un traje pesado al borde del gran lecho el esfuerzo involuntario de ser».

Pero lo salvan las capacidades insondables del «otro», de los muchos que hay en él, que en definitiva, no son más que la posibilidad del sueño consciente, evasivo de la realidad, profundizador de la realidad, de la misma realidad *real* rutinaria y miserable que le permite establecer el contraste, porque cuando un individuo en sus condiciones halla que la «vulgaridad es un hogar» y que lo «cotidiano es maternal», está alcanzando la gran sutura, una especie de retorno de todas las inteligencias y la sabiduría máxima, pessoana, de que todo está bien en un mundo imposible.

A partir de la constatación imaginada por nosotros, el cerebro del escritor se convierte en una cosmogonía completa que encierra el deseo nostalgioso (en este giro impropio, nostalgioso es la traducción más aproximada de *saudade*), y el afianzamiento de la vulgaridad, deliberado, delicadísimo, como quien se instala en un sofá blando al fondo de una sala oscura, harto de fórmulas banales y de agitarse inútilmente.

Es un círculo vicioso y bello que se adorna necesariamente del mayor de los patetismos, de una orfandad dislacerada, de un clamor romántico en pátina grisácea de oro viejo y vulnerado tanto por un ramalazo búdico y délfico y cartesiano, por una impiedad inoperante respecto a convenciones e hipocresías (profundo desdén por reformistas y patrioteros y politiqueros: «El supremo estado honroso para un hombre superior es no saber quién es el jefe del Estado de su país, o si vive en una monarquía o en una república»), como por la imposibilidad de pensar en huir de la celda, puesto que «sólo la celda es el Todo», y la otra imposibilidad del suicidio, el suicidio efectivo y no crónico.

En el «cansancio terrible de la vida» que lo fulmina a veces, el suicidio «parece inseguro» para remediarlo. Entre las constantes del sueño, la náusea, la vulgaridad, la timidez y la acedía y, a su vez, el amor profundo, filial por la situación de tedio que le permite soñar, no es dudoso que en Pessoa, como en otros escritores puros, la literatura es una ocupación que segrega su hilo confidencial y terapéutico como el árbol su savia o el gusano su seda.

Por el lado del registro formal quizá el poeta lusitano se asemeje a otros tantos cultivadores del diario íntimo (fue lector de Amiel), o la nota personal al filo de las horas huecas y maternas, breviario de la diluida exasperación maniatada e inofensiva, pero en lo que se refiere al énfasis, la tensión y la sutileza del extrañamiento, creo que el *Libro del desasosiego* sólo es homologable, por citar dos ejemplos, a los *Diarios,* de Kafka y al *Oficio de vivir,* de Pavese, uno tísico, otro suicida, y Pessoa, que murió a los cuarenta y siete años de un cólico hepático debido, por lo visto, a alcoholismo crónico (sin el menor deseo de establecer causa y efecto, existe una preciosa fotografía de Pessoa apurando un copetín en una taberna lisboeta, como él era, atildado y de aspecto algo caricaturizable —«parezco un vulgar jesuita»— y sin que la especie de la homosexualidad haya quedado concretamente establecida. «Soy —escribió— un temperamento femenino con inteligencia masculina». Reconoció sin ilusiones la naturaleza del fenómeno, como una inversión sexual frustrada, detenida en el espíritu. El temor era que «esa disposición del temperamento no pueda un día bajarme al cuerpo».

Conviene decir que si bien el *Libro del desasosiego* sigue en principio el juego de atribuírselo a un heterónimo (Soares), Pessoa más tarde se olvida del juego y el libro deja de ser una atribución para convertirse en heterogeneidad anímica pura y absolutamente solipsista.

Esa muy bien es la venganza del que escribe en tales condiciones: el reinado del yo y el supremo placer involuntario de borrar, por inercia y desconfianza enjuiciativas, el resto de la gente, lo cual no deja de indicar también un a modo de astucia, de carácter defensivo, para medio sobrevivir, por supuesto.

Cuando se pasa por la vida «hurtándose lo más posible» y sólo de noche y a solas, «ajeno, olvidado, perdido», se encuentra consigo mismo y se consuela, no tiene nada de particular que haya una vastedad de él, de sí, de ego desatado en las acotaciones y que la esponja del «desacontecimiento» anule la mayoría de los accidentes de relación humana, donde sólo destacan algunos rasgos de personas que como un archivador de la oficina o una luz coloreada por el crepúsculo ayudan a dibujar la odisea de la rutina. Ese presente de Pessoa es la irrepetibilidad de nuestro pasado.

Amó una frase del emperador Septimio Severo, que Pessoa seguramente leyó en Séneca: «Lo he visto todo, nada vale la pena». Si lo fue todo, lo fue a través de la imaginación, la sensibilidad y el sueño, y Pessoa, igual que volvió del revés la sentencia del oráculo de Delfos y el aforismo célebre cartesiano, en el juego de sombras y sentidos ocultos que es su pensamiento y nuestra subordinación pudo también haber transformado la cita de Septimio Severo en el sentido de que no fue nada y todo valió la pena, al menos el extraordinario esfuerzo que llevó a cabo para racionalizar la pena de los deseos insatisfechos y el velo de la envidia de otras vidas, «ansia insaciable de ser siempre el mismo y otro».

Con la esquizofrenia pacífica de la heteronimia, Pessoa se dispersó en otras muchas almas (no lo digo convencido) y nosotros ahora, que ya vamos siendo en algunos aspectos un poco Pessoa vocacionales, lo que intentamos es cohabitar su sola alma entera. Ni Alvaro de Campos ni Ricardo Reis ni Soares: somos nosotros los heterónimos.

EDUARDO TIJERAS
Maqueda, 19
28024 MADRID

Los poetas heterónimos y el neopaganismo portugués de Fernando Pessoa

Él día 13 de enero de 1935, Fernando Pessoa escribió a Adolfo Casais Monteiro una carta en la que le confesaba: «El origen de mis heterónimos es el profundo rasgo de histeria que hay en mí.» El hecho de que fuese escrito unos meses antes de la muerte del poeta, acaecida el 30 de noviembre de aquel mismo año, otorgó a este documento una autoridad tan grande que ha inducido a muchos lectores a dar por, definitivamente, resuelto el apasionante problema de la heteronimia pessoana. Porque sucede, además, que en esta misma carta, su autor cuenta que tuvo desde niño la tendencia a crear en torno a sí un mundo ficticio, a rodearse de amigos y conocidos que nunca existieron. «No sé, bien miradas las cosas —añade— si en realidad no existieron, o si soy yo quien no exisitió. En estas cosas, como en todas, no debemos ser dogmáticos.»

Es difícil dudar de la sinceridad de estas declaraciones, puesto que el 10 de junio de 1919 Pessoa había escrito, desde Lisboa, una carta en francés a los psiquiatras Héctor y Henri Durville, dirigida a su despacho de la rue Saint-Merri, de París, en la que les pedía orientaciones para desarrollar su magnetismo personal, y les informaba: «Au point de vue psychiatrique, je suis un hystéro-neurasthénique, mais, heureusement, ma neuropsychose est assez faible; l'élément neurastenique domine l'élément hystérique, et cela fait que je n'aie pas de traits hystériques extérieurs —aucun besoin du mensonge, aucune instabilité morbide dans les rapports avec les autres, etc.»

Que la histeroneurastenia de que Pessoa se creía víctima pudiese o no inducirle al «fenómeno curioso del desdoblamiento» sobre el que llamó la atención a Mário Beirão en una carta del 1 de febrero de 1913, con la que le enviaba un soneto escrito bajo dicho estado, es una cuestión cuya respuesta compete a los especialistas en la materia. Ahora bien, suponiendo que así fuese, del examen sistemático de los escritos de Pessoa aparecidos hasta el momento no puede deducirse que su conocida, discutida y celebrada heteronimia no sea más que un intento terapéutico llevado a cabo por el poeta para conseguir un equilibrio psíquico que, en más de una ocasión, sintió que se estaba tambaleando, y que le indujo a escribir, probablemente en 1916, que «no hay más criterio de verdad que el no estar de acuerdo consigo mismo».

Habrá, pues, que tomar las cosas desde el principio para tratar de comprender cuál fue el verdadero objeto del lento y gradual proceso de desdoblamiento de la personalidad que desembocó en la creación de la heteronimia pessoana. Uno de los textos más bellos e inquietantes de la primera fase de la redacción del *Livro do Desassossego,* titulado «Na Floresta do Alheamento», y aparecido el año 1913 en la revista *A Aguia,* tienen por líricos y decadentes protagonistas al propio poeta y a un

misterioso y evasivo ser que termina por revelarse como el complemento femenino del alma viril de aquél. Un par de años después, es el mismo Pessoa quien escribe: «No encuentro dificultad en definirme: soy un temperamento femenino con una inteligencia masculina.» Dejando aparte las sugerencias esotéricas de ambos textos, y especialmente del primero —pues es bien sabido que Pessoa era, cuando menos, un erudito en materia de ocultismo—, creo que hay que admitir que el desdoblamiento pasivo de «Na Floresta do Alheamento» —pasivo porque la amada no se expresa con *su propia* escritura— es un precedente del desdoblamiento activo en que los heterónimos tendrán, desde el momento de su concepción, no sólo una personalidad muy definida sino también una voz poética propia.

Pero antes de referirme a ellos en particular, y antes también de tratar de definir lo que indujo al poeta a crearlos, debo llamar la atención sobre el hecho de que uno de ellos, Alvaro de Campos, heredó de Pessoa una tendencia al desdoblamiento de su personalidad que se manifiesta claramente en la «Ode Marítima», aparecida en el número 2 de la revista *Orpheu* del segundo trimestre de 1915. En este poema, el ingeniero Alvaro de Campos imagina morbosamente verse convertido en pirata y, en seguida, en mujer violada por los piratas, entre otras metamorfosis, tanto masculinas como femeninas. Que entre estos desdoblamientos y el de la casta amada de «Na Floresta do Alheamento» hay una evidente relación es algo en lo que no voy a insistir; sí creo, en cambio, cuando menos curioso que si Pessoa no llegó a desdoblarse en ningún heterónimo femenino, logró convencer de que lo hiciese al poeta Armando Côrtes-Rodrigues, el cual publicó, en aquel mismo número de *Orpheu,* unos poemas firmados por «un anónimo o anónima que dice llamarse Violante de Cysneiros».

Pessoa, por su parte, se desdobló, como es bien sabido, en una serie de personajes, los más importantes de los cuales son los poetas Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Alvaro de Campos. Y es, precisamente, el pensamiento de estos heterónimos el que justifica a mi entender —y sin negar los demás motivos posibles de la creación heteronímica— esta extraordinaria y fecunda aventura pessona, o más bien este episodio, el más largo de todos, de su singularísima trayectoria poética, la cual comienza con la discutida profecía del Supra-Camoens.

En una serie de tres ensayos publicados el año 1912 en la revista *A Aguia,* el joven Pessoa profetizó la próxima aparición en Portugal de su mayor poeta de todos los tiempos, es decir, de un Supra-Camoens, merced a cuya obra «el alma portuguesa alcanzaría en poesía el grado correspondiente a la altura a que en filosofía ya estaba elevada». Parece indudable que la filosofía a que se refería Pessoa era la del *saudosismo* de Teixeira de Pascoaes, de carácter místicamente nacionalista y de tendencia pacifista y cultural, que inspiró el movimiento literario llamado Renascença Portuguesa. A esta corriente ideológica era paralela, según Pessoa, una poesía cuyo aspecto más notable y novedoso consistía en «encontrar en todo un más allá», lo que parece definirla como esencialmente religiosa. Pero lo que más nos importa de aquella poesía es que la suya era una religiosidad nueva, puesto que se encontraba «en pleno transcendentalismo panteísta». Pessoa quiso dar un paso más y, aquel mismo año 1912, trató de escribir unos poemas de «índole pagana» y, aunque «abandonó el asunto», confiesa en la citada carta a Casais Monteiro: «Se esbozó en mí, sin embargo, en una penumbra mal urdida,

un vago retrato de la persona que estaba haciendo aquello. (Había nacido, sin que yo lo supiese, Ricardo Reis).» Vemos, pues, que desde su prehistoria, los heterónimos están íntimamente relacionados —y ello me parece fundamental— con la idea del paganismo.

El 8 de marzo de 1914, Pessoa escribió sin detenerse treinta y tantos poemas que, en seguida, se le aparecieron como obras de Alberto Caeiro —el primero de los heterónimos— y que, aquel mismo día, influyeron en él haciéndole escribir su conocido poema «Chuva Oblíqua». Esta confidencia de nuestro poeta, unida al hecho de que asegurase más tarde que Caeiro era el maestro no sólo de los heterónimos Campos y Reis, sino también el suyo propio, justifica la tesis de Jorge de Sena según la cual y desde el punto de vista de la lectura de toda su obra, Pessoa pasó a convertirse, a pesar de conservar su nombre, en un poeta de igual naturaleza literaria que sus heterónimos.

Los otros dos personajes principales nacieron el mismo año que Caeiro. El primer poema de Alvaro de Campos, titulado «Opiário», fue escrito en aquel mismo mes de marzo, mientras la primera oda de Ricardo Reis lleva fecha del 12 de junio. No deja de ser interesante que Reis, el primero de los heterónimos presentido por Pessoa, fuese el último en escribir —si se me permite aceptar el juego de su creador— su primer poema. Creo que ello se debe a que el esfuerzo de despersonalización fue, en este caso, el más arduo, puesto que, según confesó más tarde, Reis era el poeta que él mismo habría querido ser.

Antes de abordar el tema de la personalidad poética de cada uno de los grandes heterónimos, la cual debe deducirse de la totalidad de la obra que les fue atribuida por su creador, parece oportuno referirse a sus especulaciones sobre la poesía sensacionista, de la que consideró precursor y maestro a Caeiro, y a cuyos postulados obedecía la escritura de los demás heterónimos. Los escritos pessoanos sobre el sensacionismo son de los años 1914-1916, y no deja de tener importancia que los primeros que escribió nuestro poeta sobre el paganismo portugués sean del año siguiente. Escribió Pessoa que «la religión sensacionista es el paganismo». El poeta tenía el proyecto de dar a conocer las obras sensacionistas en portugués y traducidas al inglés, pero todo quedó en proyecto, como sucedió con tantas cosas a lo largo de su vida, y el próximo de ellos, también fallido, sería la publicación, bajo el título general de *Neopaganismo Português,* de las obras de Caeiro y Reis, y de los libros del prosista heterónimo António Mora *O Regresso dos Deuses* y *Os Fundamentos do Paganismo.* Para uno y otro, así como para el prólogo de Reis a los versos de Caeiro, escribió una serie de notas que definen perfectamente lo que según Pessoa era el neopaganismo portugués.

De acuerdo con dichas notas, el neopaganismo debe reaccionar contra el materialismo, que «representa una sensibilidad mínima ante el Universo, un concepto estético reducido, porque no vive la vida de las cosas en un grado superior». No procurará, sin embargo, reducir a una metafísica sus ideas filosóficas porque «admite todas las metafísicas como aceptables, exactamente como el pagano aceptaba a todos los dioses en la amplia capacidad de su panteón», y porque lo que el neopagano pretende es realizar poéticamente su sentimiento de la Naturaleza y «según la intensidad de este

sentimiento, una u otra debe ser la metafísica en que se funde. Ciertas horas de la Naturaleza piden una metafísica distinta de la que exigen otras». Ello justifica el que cada uno de los grandes heterónimos profese una fe pagana distinta de las de los demás, si bien íntimamente relacionada con ellas. Pessoa no sólo caracteriza estas distintas creencias en los textos poéticos de cada heterónimo, sino que también las discute teóricamente en sus notas en prosa. Al hacerlo, lleva a cabo un proceso de despersonalización, apoyado por la imaginación y la inteligencia, que le permiten creaar personajes que «no piensen como él» pero que, a ejemplo de la escritura dramática, se expresen con absoluta sinceridad. De ahí el título de *drama em gente* con que nombró al conjunto de su poesía heterónima.

El fundador de esta «escuela pagana», como le gustaba decir a Pessoa, fue Alberto Caeiro, de cuyo libro escribió Ricardo Reis que «tiene toda la simplicidad, toda la grandeza, toda la pasión de las cosas que tenían los antiguos; pero, escrito ya en oposición a los tiempos que lo vieron nacer, nos da como un bálsamo lo que en otros era tan sólo frescura». La obra de Caeiro justifica el que Pessoa la calificase de sensacionista, porque se atiene al testimonio de los sentidos y evita todas las especulaciones y cualquier clase de abstracción. «Porque o único sentido das coisas», como escribió el propio Caeiro, «é elas não terem sentido oculto nenhum». Se trata, pues, de un paganismo anterior a la concepción filosófica de los dioses, los cuales, sin embargo, se insinúan, aunque sólo conjeturalmente, como principios animadores de las cosas.

Ricardo Reis cree, en cambio, en «la realidad exterior y absoluta de los Dioses antiguos», pero confiesa que sólo ha podido concebir esta creencia gracias a la poesía de Caeiro. La suya es, tal vez, la más noble y elevada de cuantas escribió Pessoa, y no resulta difícil rastrear en ella una dependencia, nunca servil, de Horacio. El paganismo de Reis es el del clasicismo grecorromano, y ello, como en seguida se verá, no deja de tener su importancia en el equilibrado sistema de la heteronimia.

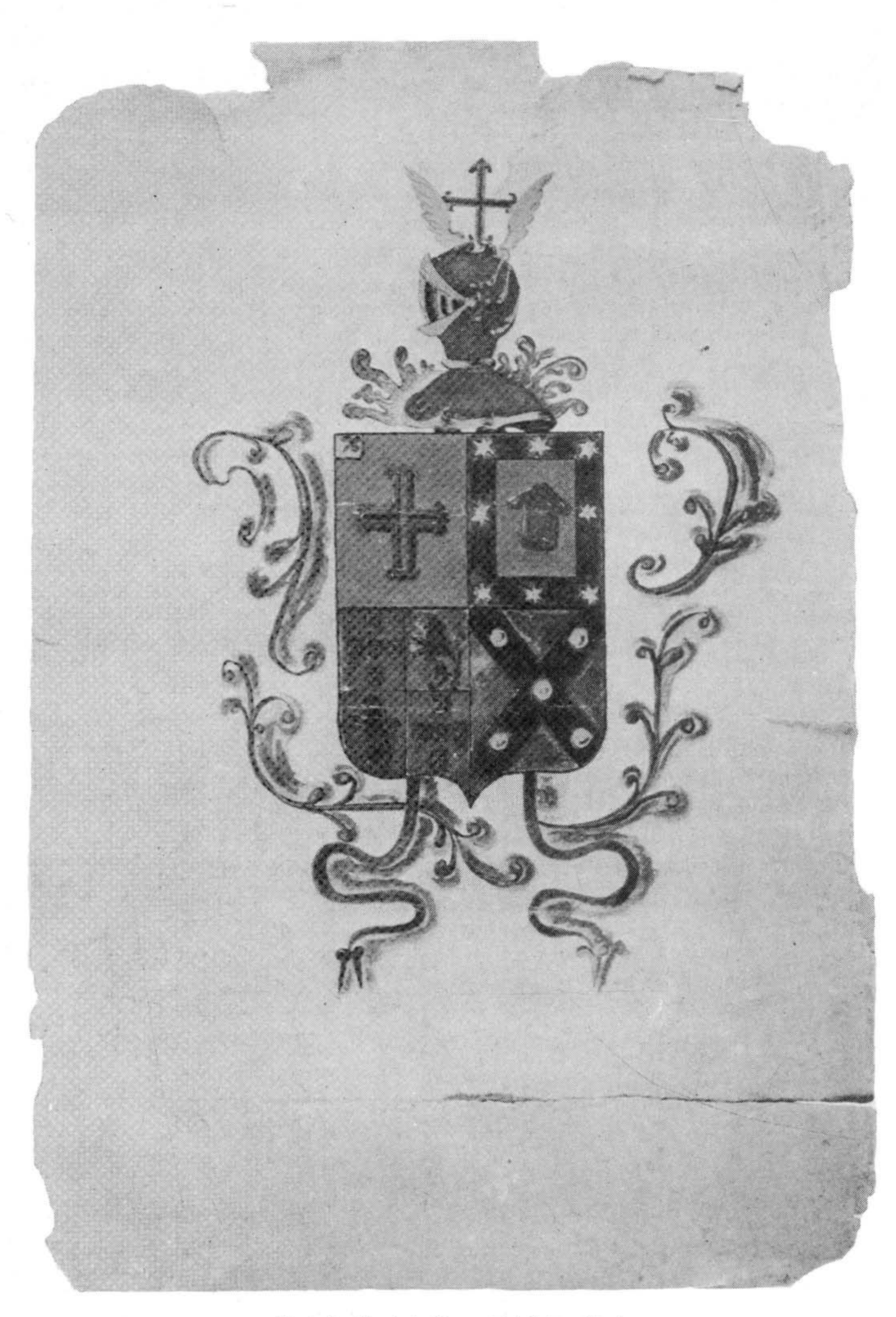
Tanto si admitimos que el Pessoa discípulo de Caeiro es un heterónimo, como si no estamos dispuestos a concederlo, no cabe duda de que las poesías firmadas por él forman un todo armónico con las de los tres heterónimos principales, y esto es lo que, de momento, nos importa. «Soy un pagano decadente —escribe este personaje del drama— del tiempo del otoño de la belleza» y, casi a renglón seguido, dice que el suyo es «el paganismo sincrético de Juliano el Apóstata». Quien trata de aclarar el sentido de estas palabras es Ricardo Reis, cuando escribe que «aquel emperador quiso, en realidad, restablecer el paganismo en una época —¡ay de él!— en que el sentimiento del paganismo ya no existía, sino tan sólo un culto de los dioses en que la esencia de la superstición era más aquella que había de ser típica del cristianismo que la de una especie cualquiera de *genus* pagano». Esta declaración pone de manifiesto, por un lado, el cristianismo *malgré lui* que impregna a algunas de las ideas poéticas de Pessoa y, de otra parte, su conciencia de estar tratando de restablecer el paganismo en una época no propicia para tal empresa.

Tres etapas de la historia del paganismo, tal como la concebía Pessoa, es decir, la protohistoria, la grecorromana y el sincrética de finales de la época clásica, están representadas por los versos atribuidos, respectivamente, a Caeiro, Reis y Pessoa *ele*

mesmo. Alvaro de Campos, el menos definido aparentemente es, sin embargo, el más caracterizado de los discípulos sensacionistas y puesto que, según Pessoa, «el sensacionismo es la actitud estética en todo su esplendor pagano», no nos cabe dudar de su paganismo. Pero, ¿qué clase de paganismo es el suyo? De la lectura de sus poemas —y muy particularmente del titulado «Magnificat»— se deduce que Campos cree en la reencarnación y en la fuerza generadora de las ideas, o modelos inmateriales del mundo de la materia, que pueden ser referidas a la tradición platónica, pero también y, por ello, a la hermética. Esto es lo que acerca a Alvaro de Campos a la teosofía, sistema de creencias tan importante para algunos de los poetas de su tiempo y doctrina sincrética en la que perviven muchos rasgos del más intelectual de los paganismos antiguos. De esta manera, Campos completa y actualiza la trayectoria del paganismo iniciada por Caeiro y continuada por Reis y por Pessoa *ele mesmo.*

Parece, pues, que para leer y tratar de interpretar la obra de Fernando Pessoa tal y como él quería que fuese leída e interpretada, es preciso tener muy en cuenta, no sólo la seriedad y la sinceridad de la heteronimia —cuestionadas por algunos de sus críticos—, sino también los matices y variantes de la religiosidad pagana de los personajes del *drama en gente,* hechuras, todos ellos, de un poeta que, al anunciar el advenimiento del Supra-Camoens, se estaba anunciando a sí mismo, y que fue capaz de desdoblarse en una serie de heterónimos de personalidad y estilo tan definidos que su existencia real, si no la física, es casi imposible ponerla en duda.

ANGEL CRESPO
Po Box 5330-College Station.
PUERTO RICO 00709



Blasón familiar de los Pessoa, pintado por el poeta

Modernidad, heteronimia y proyecto nacional en Fernando Pessoa

I

Acaso sea la capacidad imaginativa el rasgo que confiere a Fernando Pessoa su carácter singular y de indiscutible primer orden en el concierto de la literatura occidental, pero sin duda no es ese su único mérito. El genio de Pessoa es una combinación enmarañada de imaginación, sensibilidad analítica y una tremenda capacidad de síntesis aunada al conocimiento profundo de la cultura de occidente; todo ello enfocado hacia un fin vital: la obra literaria.

Nacido en 1888, Pessoa se inscribe en la generación de escritores que heredan las transformaciones llevadas a cabo por el simbolismo francés en la segunda mitad del siglo pasado y que, durante las primeras tres décadas de la actual centuria, integran los movimientos intelectuales de extrema rebeldía conocidos en general como *vanguardia europea*. Fernando Pessoa, pues, se ubica en el período que ha consolidado ya la tradición inconoclasta que el romanticismo inaugura: la tradición de la *modernidad*.

Debido a su carácter complejo, la modernidad implica múltiples consideraciones. En primer término, una capacidad de desdoblamiento que le permite hacerse objeto de su propia atención y que, consecuentemente, le otorga existencia en la medida en que la individualiza distinguiéndola de su origen. En seguida, a resultas de lo anterior, el ser de la modernidad es consciente de pertenecer a una tradición y dicha conciencia es a la vez una forma de interrogar esa tradición. De tal suerte, la modernidad es crítica por naturaleza. La *razón crítica* es su instrumento fundamental y su principio rector; es ella la que edifica su sistema, pero, cito a Octavio Paz, «no edifica sistemas invulnerables a la crítica, sino que ella es la crítica de sí misma» [1]. Por tanto, no hay permanencia en la modernidad; la sucesión, el cambio, es la única constante. Lo moderno es, entonces, la síntesis de lo anterior que *ipso facto* se hace antítesis de un nuevo presente. De aquí su otro rasgo característico: la *pluralidad*. Inevitablemente el ser de la modernidad, como síntesis suprema y momentánea, es heterogéneo, cosmopolita, conformado por los más diversos ingredientes.

En estos términos, si algo se puede decir de Fernando Pessoa es que es paradigmático. En él las categorías de la modernidad no sólo con claramente detectables, aún más, siguen todo un desarrollo, un proceso que se expresa y culmina en el fenómeno heteronímico. ¿Qué es un heterónimo si no la expresión más acabada de la conciencia de alteridad?

Aunque la personalidad dividida es un recurso común en la literatura romántica

[1] O. PAZ: *Los hijos del limo*, págs. 47-48.

y, sobre todo, posromántica [2], no es posible negar la excelencia y complejidad que alcanza con Pessoa la escritura apócrifa. Ahora bien, una cabal comprensión del fenómeno heteronímico y de sus alcances no es posible si no se lo considera en estrecha relación con la doctrina estética que Pessoa denominó *Sensacionismo.*

El sensacionismo es la versión, o, mejor dicho, una de las versiones portuguesas de la vanguardia europea, la más importante. Como el mismo Pessoa concede, el sensacionismo se deriva del simbolismo francés, el decadentismo tardío portugués y *«a salgalhada de coisas sem sentido de que o futurismo, o cubismo* (...) *são ocasionais expréssões»* [3]. Y como ellos, también intentó consolidar una sistematización teórica.

A grandes rasgos, el sensacionismo pretende la descomposición de la sensación, así como el cubismo descompone el modelo que realiza. Pero, ¿qué se entiende por sensación? En principio diré que el poeta la considera como la única realidad: *«Nada existe, não existe a realidade, mas apenas sensações»* [4]. Tal es lo que afirma hacia 1916. Ocho años más tarde Pessoa escribe en un borrador que los datos sensibles pueden ser de tres tipos:

A) Los que son propiamente sensaciones, es decir, datos directos de los sentidos.

B) Los que resultan de la transmisión de sensaciones e impresiones ajenas captadas en la convivencia social.

C) Los que resultan de impresiones tomadas de libros, en museos, laboratorios, etc. [5].

Esto es, Pessoa incluye en la categoría de sensación todo dato que no resulta de la propia reflexión intelectual, toda elaboración que no es resultado de la reflexión conciente de uno mismo es un dato sensible. Agrega que los datos del primer tipo son necesariamente limitados, pues *«cada um de nós é só quem é: não ve senão com os próprios olhos, nem ouve senão com os proprios ouvidos»* [6]; a la suma de las impresiones de este tipo las llama *experiencia,* al conjunto de las otras (B y C), *cultura.*

De tal suerte, cada hombre, al procesar por medio de su intelecto todas las sensaciones (de cualquier tipo) percibidas, elabora de manera enteramente propia, en virtud de su *temperamento o base mental* innato, el caos abstracto constituyendo la realidad o, más exactamente, *su versión* de la realidad. Así, pues, en un sentido amplio, sensación es para Pessoa sinónimo de realidad.

El juego dialéctico al que se asiste se revela con franqueza: de la síntesis de una realidad externa o caos abstracto y una relaidad interna, temperamento o base mental, resulta la sensación o versión de la realidad. Y ésta, integrada en el incesante devenir, *ipso facto* se convierte en cultura, misma que modificará la naturaleza de la nueva experiencia y, consecuentemente, se transformará a sí misma. También es claro que este juego opera siempre en primera instancia al interior del percibiente y que sólo en

---

[2] En la tradición portuguesa hay al menos otro: Carlos Fradique Mendes, creación del novelista Eça de Queirós y del poeta Antero de Quental hacia mediados de la segunda parte del siglo XIX.

[3] «El batidillo de cosas sin sentido del cual el futurismo, el cubismo (...) son expresiones ocasionales», en *Obras em Prosa* (en adelante citada *OP),* pág. 430.

[4] «Nada existe, no existe la realidad, apenas las sensaciones», *Ibíd.,* pág. 441.

[5] Cf. F. PESSOA: *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária* (en adelante citada *PETCL),* págs. 126-127.

[6] «Cada uno de nosotros es sólo quien es: no ve sino con los propios ojos, ni oye con los propios oídos.»

una instancia posterior —y acaso accidental—, la convivencia social, se exterioriza para convertirse en un dato sensible (sensación de tipo B) que ha de ser registrado por otro, en otras palabras se objetiva, se hace objeto.

La obra de arte, que sería una sensación de tipo C, sigue un proceso similar, pero con una diferencia fundamental: es premeditadamente un objeto. De ahí que los postulados de la estética sensacionista sean:

1. Todo objeto es una sensación.
2. Todo arte es la conversión de una sensación en objeto.
3. Todo arte es la conversión de una sensación en otra sensación.

Según Pessoa, el artista expresa su versión de la realidad en la obra de arte, pero como de antemano ha sido destinada a la percepción de un público compuesto por individualidades, es decir, por temperamentos singulares, esta sensación (entendido el termino como versión de la realidad) que es la obra de arte ha de ser *objetiva* [7], esto es, el artista tiene que descomponer su versión de la realidad, su sensación, para desechar de ella todo lo que sea puramente personal y aprovechar aquello que, sin dejar de ser individual sea susceptible de generalidad: lo particular, síntesis de lo singular y lo general.

En resumen. El sensacionismo pretende aprehender la realidad lo más ampliamente posible en una obra singular. Ahora, pese a que en primera instancia la realidad se sitúa en el nivel de la subjetividad, en última, el sensacionismo la considera como esencialmente objetiva, pues el origen primigenio de toda sensación es de naturaleza externa. Entonces, es explicable que idealmente la obra de arte tuviera que contener «todas las determinantes de todas las sensaciones». En consecuencia, desde esta perspectiva la obra de arte ha de ser una realidad enteramente propia: *otra* realidad.

Luego, ¿qué significa toda esta elaboración?, ¿no es acaso la reformulación de una realidad estética? Creo que sí. Y sospecho que esta nueva realidad no se reduce tan sólo al ámbito estético, no por nada escribía hacia 1916 que *«a arte é o aperfeiçoamento do mundo exterior»* [8]: El arte es crítica, ya no es concebible uno que no lo sea, y el de Pessoa lo es a ultranza.

2

En abril de 1915 sale a la luz el primero de los dos únicos números de la revista *Orpheu,* la cual se erige órgano difusor del movimiento sensacionista. Refiriéndose a los propósitos del grupo editor, Pessoa escribe:

«Criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço. A nossa época é aquela em que todos os países, mais materialmente do que nunca, e pela primeira vez intelectualmente, existem todos dentro de cada um...

---

[7] *«A obra de arte, fundamentalmente, consiste numa interpretação objectiva duma impressão subjectiva»* («la obra de arte consiste fundamentalmente en una interpretación objetiva de una impresión subjetiva»), F. Pessoa, *págs. Intimas e de Auto-Interpretação* (en adelante citada *PIAI),* pág. 177.

[8] «El arte es el perfeccionamiento del mundo exterior», F. Pessoa, *PETCL,* pág. 18.

Por isso a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada —acumular dentro de si todas as parte do mundo. Só assim será tipicamente moderna.» [9].

Es clara su ambición. Lo particular de la obra de arte debe trascender también el momento. La obra debe aspirar a la universalidad total. Las condiciones están dadas: el «progreso» llama a la puerta de la cultura, ya no sólo a la del desarrollo material. Se entiende que los países comparten un patrón de desarrollo y que sus manifestaciones culturales presentan ciertos rasgos comunes, pero, ¿qué quiere decir, cómo se ha de entender el término *desnacionalizado?*

En un escrito sin fecha dirigido al doctor Adolfo Coelho, el poeta afirma que la estatura de los poetas de una corriente literaria (en el escrito es obvia la alusión al sensacionismo) depende básicamente de tres cosas: originalidad, equilibrio y nacionalidad (carácter nacional) de esa corriente.

«... se se prova a sua plena e equilibrada originalide, fica, ipso facto, *provado o seu caráter de absolutamente nacional. Porque se a poesia duma nação é em certo período em absoluto original, donde le podera vir essa originalidade, esse poder de ser diversa e outra (...) se não de ser a genuina e suprema interpretação do que esse país tem de essencialmente diverso e outro (...) e isso é ser tal país e não outro. ...verdadeira originalidade não existe sem equilibrio perfeito (...) em que consiste o equilíbrio (...)? Esencialmente no grau da sua atenção ao mundo exterior; e quanto mais ele é atento no mundo exterior, tanto maior seu equilibrio é. E em que consiste a originalidade? Em ter ideias inteiramente propias e individuais; e "inteiramente individuais e proprias" quere dizer inteiramente subjetivas. Como, porem, o espirito elabora impressões vindas do exterior, a originalidade será tanto maior quanto maior for o número de impressões do exterior que o espírito é capaz de elaborar para originalidade.»* [10].

Como es evidente, Pessoa utiliza el esquema epistémico expuesto páginas atrás para establecer valores en el arte. Así como el hombre más culto es para Pessoa el que tiene mayor capacidad de asimilar cultura [11], el poeta más alto será aquel que logre asimilar original y equilibradamente mayor número de influencias externas para —y

[9] «Crear un arte cosmopolita en el tiempo y en el espacio. Nuestra época es aquella en la que todos los países, más materialmente que nunca, y por primera vez, intelectualmente, existen todos dentro de cada uno... Por eso el verdadero arte moderno debe ser desnacionalizado a más no poder; reunir en sí mismo todas las partes del mundo. Solo así será típicamente moderno.» F. Pessoa, *OP*, págs. 407-408.

[10] «...si se prueba su plena y equilibrada originalidad, queda probado, *ipso facto,* su carácter absolutamente nacional. Porque si la poesía de una nación es en cierto período absolutamente original, ¿de dónde le podrá venir esa originalidad, ese poder ser diversa y otra (...) si no de ser la suprema y genuina interpretación de lo que ese país tiene de esencialmente diverso y otro? (...), y eso es ser tal país y no otro.

...no existe verdadera originalidad sin equilibrio perfecto (...), ¿en qué consiste el equilibrio? (...) Esencialmente en el grado de su atención al mundo exterior, y cuanto más atento esté al mundo exterior tanto mayor su equilibrio será. Y, ¿en qué consiste la originalidad? En tener ideas enteramente propias e individuales; y "enteramente individuales y propias" quiere decir enteramente subjetivas. Sin embargo, como el espíritu elabora impresiones venidas del exterior, la originalidad será tanto mayor cuanto mayor fuera el número de impresiones del exterior que el espíritu sea capaz de elaborar originalmente.» *Ibíd.*, págs. 399-400.

[11] *«... a quem chamamos un homem culto é aquele que tem capacidade de assimilar cultura, de transmudar as influências culturais em matéria própria do seu espírito, e o que de facto adquiere essas influências.»* («...llamamos hombre culto a aquel que tiene la capacidad de asimilar cultura, de transmudar las influencias culturales en materia de su propio espíritu y que de facto adquiere esas influencias.»), F. Pessoa, *PETCL,* pág. 128.

ésto es muy importante— tejer con los hilos de la tradición el nuevo modelo que la tradición no podía tejer [12]. De igual manera como un individuo, en virtud de su «base mental», por medio de su intelecto procesa «experiencia» y «cultura» para constituir su versión de la realidad, misma que *ipso facto* deviene «cultura» que modificará la naturaleza de la nueva «experiencia» y, consecuentemente, a sí misma; una nación, en virtud de su «temperamento», por medio de su élite intelectual, procesa los elementos externos, extranjeros, que, una vez asimilados, conformarán, enriqueciéndola, su tradición, misma que modificará la nueva asimilación de elementos extranjeros. Aquí abro un paréntesis para solicitar al lector tenga presente este aspecto «elitista» dada su importancia en el sistema pessoano, tal como más adelante veremos. Cierro el paréntesis.

Lo dicho: la transformación como única constante. Es un doble juego: síntesis del universo externo o extranjero que se hace antítesis de un universo interno o tradición nacional; nueva síntesis de estos dos elementos de donde resulta el nuevo elemento tradicional nacional al que inmediatamente se le opone como antítesis la síntesis de los nuevos elementos extranjeros. Hasta ahora, ha quedado claro el anhelo cosmopolita de Fernando Pessoa, pero aún no tanto la cuestión nacional. ¿De dónde resulta en última instancia el elemento tradicional nacional? ¿Cómo se define el «universo interno», en virtud de qué es tal? Resulta, me parece, de ser lo que no es; todo ello inscrito en la totalidad llamada *civilização*. Preciso. Para Pessoa la civilización es un todo integrado por dos elementos opuestos y complementarios: cultura nacional y cultura no-nacional. La cultura nacional será en virtud de lo extranjero. En otras palabras, al distinguir su tradición mediante el contraste de ésta con lo extranjero, la ubica, la singulariza, le otorga existencia.

Poco a poco ha ido quedando claro que la realidad reformulada por Pessoa trasciende el ámbito de lo estético para alcanzar una dimensión histórico-cultural mayor. Al saberse parte de la tradición cultural portuguesa, Pessoa se asume distinto a ella: hace objetiva a su tradición y a sí mismo con ella. En este distanciamiento, el punto donde el poeta se sitúa es «Europa», ella es la que proporciona los «elementos extranjeros» que el artista debe asimilar. No obstante cabe la siguiente aclaración: esa Europa no es aquella que a la sazón se considera sinónimo de París, al menos no solamente. Influido por cierto positivismo cuya fuente confesa es *La dégénérescence* de Max Nordau, Pessoa realiza la crítica de esa Europa y de su tradición reciente. De tal suerte, en un gesto típicamente romántico, Pessoa niega el Romanticismo y reacciona contra el Neo-clasicismo y el Simbolismo; ésa es la manera de continuarlos. Con cada uno de ellos define discrepancias: del Clasicismo francés rechaza la simplificación de sentimientos y conceptos (lo cual, en su opinión, limita la visión de las cosas) y la reducción al mínimo de la intervención del temperamento del artista; del Romanticismo, su confianza en el fugaz «momento de inspiración» como condición creadora; y del Simbolismo rechaza su preocupación por la vaguedad y, sobre todo, la subordinación de la inteligencia a la emoción, recriminación esta última que también hace al

[12] *«A verdadeira novidade (...) é a que tomou todos os fios da tradição e os teceu de novo num modelo que a tradição não podia tecer.»* («La verdadera novedad es la que tomo todos los hilos de la tradición y los tejió de nuevo en un modelo que la tradición no podía tejer.»), F. Pessoa, *OP*, pág. 493.

Romanticismo. Pero también establece coincidencias: del Neo-Clasicismo acepta la preocupación por el equilibrio formal e intelectual del poema; del Romanticismo, la preocupación por la plasticidad y la sensibilidad «simpatética-sintética» ante las cosas; y del Simbolismo su preocupación por la musicalidad y sensibilidad analítica que examina a fondo los estados de ánimo [13]. Salta a la vista su actitud: la inteligencia es el denominador común:

> «A Europa quer a Inteligência Nova que seja a Forma da sua Matéria caótica» [14].

En un esbozo ensayístico de 1914, Pessoa escribe que todo arte resulta de la colaboración entre sentimiento e intelecto y que este último puede colaborar con el primero de tres maneras:

1. *It may be the basis of that feeling;*
2. *it may interpret that feeling;*
3. *and it may mix directly with that feeling, so as to intensify it by complexity* [15].

La primera es propia del arte más excelso, aquel donde el verdadero artista *thinks his poem first, and then feels on the basis of that thought* [16], es decir, de lo que él llama «arte clásico». Los otros dos son característicos del arte romántico y simbolista, respectivamente.

En el Clasicismo de Pessoa, que poco tiene que ver con el francés que él tanto desprecia, hallan cabida los artistas (literatos) que el poeta portugués considera universales, desde Homero hasta Browning, pasando por Shakespeare, Milton y Wordsworth. Pessoa considera que el verdadero Clasicismo, contrariamente al francés, *«acepta a mãos plenas a experiência da vida da emoção; e a essa experiência plena impõe a disciplina da sua inteligência (abstracta)»* [17], y su modelo es el Clasicismo griego.

Aquí se hacen necesarias algunas precisiones. Podría parecer que el poeta incurre en una grave contradicción, pues si primero dice que el artista clásico piensa primero y luego siente en base a lo que pensó, ¿cómo afirma después que acepta a plenitud la experiencia y luego le impone la disciplina de su inteligencia? No hay tal contradicción. Se habla de cosas distintas. En el primer caso se habla de cómo es que el artista va a reproducir la sensación (realidad); en el segundo, de su actitud ante la realidad (sensación) que va a reproducir. El auténtico artista clásico acepta sin trabas la experiencia —la cual es evidencia de una realidad que se percibe— y luego, sirviéndose de la inteligencia, reproduce (en la obra de arte) esa sensación que experimentó. Por eso la inteligencia en el arte clásico es la base sobre la que se reconstruye, no interpreta, la sensación.

---

[13] Cf. F. PESSOA: *OP*, págs. 442-443.

[14] «Europa quiere que la Inteligencia Nueva sea la forma de su materia caótica», en *Ultimatum, op. cit.*, págs. 442-443.

[15] 1, siendo la base del sentimiento; 2, interpretando ese sentimiento; 3, mezclándose con el sentimiento para hacerlo más intenso mediante la complejidad. F. PESSOA, *PETCL*, pág. 148 (en inglés en el original).

[16] «Primero piensa su poema y luego siente en base a lo que pensó», *ídem*.

[17] «Acepta plenamente la experiencia viva de la emoción y a esa experiencia plena impone la disciplina de su inteligencia (abstracta)», *ibid.*, pág. 140.

Una vez aclarado el punto, sigo adelante. Pessoa encuentra en la Grecia antigua el fundamento de su concepción de la realidad como un fenómeno esencialmente objetivo:

> *«No princípio, na Grécia —e depois em Roma, essa América da Grécia— rinou o Objecto, a Cousa, o Definido. Existia de um lado, a Cousa; do outro existiam, em bloco, a Sensação, a sensação imediata e vivida. E assim, quando a arte era do Objecto, o objecto surgia perfeito e nítido na realização. E, como o espírito concebe sempre o sujeito a semelhança do objecto, as sensações (quando a sensação se tornava sensação, introspectiva, autoanalítica) eram concebidas como concretas, definidas, separadas umas das outras. Por isso não havia vago, ideciso, penumbra na poesia da alma dos gregos e dos romanos. Tudo está detalhado em plena luz* [18]*.»*

En su ensayo, *Fernando Pessoa e a Tradição Clássica,* Luis de Sousa Rebelo da la clave del objetivismo de Pessoa: el estoicismo antiguo. Dice Rebelo:

> *«Tal como os Estóicos, também ele* [Pessoa] (...) *procura ver neste* [el objeto] *o atributo que António Mora* [19] ensina ser "a essência vista de outro modo". A apreensão do manifesto na manifestação é a epifania da essência. E na força, ou evidência da cousa percebida (...) há um conteudo verdadeiro e concreto, que é o do objecto na mesma senção [20].»

En este contexto se entiende perfectamente el constante reclamo en los heterónimos —sobre todo en Alberto Caeiro— de no pensar en nada para ver las cosas como ellas «realmente» son

> *«Creio no Mundo como num malmequer,*
> *Porque o vejo. Mas não penso nele*
> *Porque pensar é não compreender...»* [21],

y la insistencia, cuando teoriza, en la primacía de la inteligencia como fundamento de la actividad creadora. El primero, insisto, es la actitud del poeta ante la percepción del caos abstracto y la segunda es condición para la reproducción de la sensación o versión de la realidad; se entiende entonces por qué es el poeta un fingidor,

> *«O poeta é um fingidor.*
> *Finge tão completamente*

---

[18] «Al principio, en Grecia —y después en Roma, esa América de Grecia— reinó el Objeto, la Cosa, lo Definido. Existía, por un lado, la Cosa; por el otro existía, en bloque, la Sensación, la sensación inmediata y vivía. Y así, cuando el arte era del Objeto, el objeto surgía perfecto y nítido en la realización. Y, como el espíritu concibe siempre el sujeto a semejanza del objeto, las sensaciones (cuando la sensación se hacía sensación de la sensación, introspectiva, autoanalítica) eran concebidas como concretas, definidas, separadas unas de las otras. Por eso no había vaguedad, imprecisión, penumbra en la poesía del alma de los griegos y de los romanos. Todo está detallado a plena luz.» F. PESSOA, *OP,* pág. 424.

[19] Antonio Mora es el heterónimo que teoriza sobre cuestiones estéticas y filosóficas. No hay poesía firmada por él.

[20] «Tal como los estoicos, también él (...) procura ver en éste el atributo que Antonio Mora llama "la esencia vista de otro modo". La aprehensión de lo manifiesto en la manifestación es la epifanía de la esencia. Y en la fuerza, o evidencia de la cosa percibida (...) hay un contenido verdadero y concreto, que es el del objeto en la misma sensación.» L. DE S. REBELO, *op. cit.,* págs. 249-250.

[21] «Creo en el Mundo como en una margarita, / Porque lo veo. Pero no pienso en él / Porque pensar es no comprender...». PESSOA, *Obras Completas* (en adelante, citadas *OC),* t. 3, pág. 22.

Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.» [22];

la inteligencia necesariamente ha de «matar» a la experiencia para luego plasmarla, en el caso de la poesía, objetivada en el poema, es decir, revivida inteligentemente.

Así, pues, parece que la crítica de la tradición europea la emprende desde esta perspectiva grecolatina. Desde ahí es que puede objetivar su momento cultural y actuar respecto a lo que el entiende por «civilización» tal y como un *bárbaro:*

> *«... ser un bárbaro é penetrar na civilização vindo fora dela (...) A coisa essêncial respeito do bárbaro é ser totalmente moderno; pertence enteiramento a sua época porque a raça que é a sua não tive época civilizacional antes...»* [23]

El artista moderno, cosmopolita, ha de ser consciente de su momento cultural, ¿cómo?, distanciándose, objetivando la civilización y, obviamente, ambos elementos constitutivos. ¿Qué mejor perspectiva que aquella plenamente universal?

> *«Da Grécia Antiga, ve-se o mundo inteiro, o passado como o futuro...»* [24].

3

Pese a todo, no creo que esta actitud helenizante constituya una genuina toma de distancia ante el fenómeno cultural europeo. Pessoa, tal como se puede advertir en sus consideraciones, está sumamente involucrado con las teorizaciones de los escritores románticos ingleses, particularmente Coleridge. Ello lo acerca, por un lado, a la filosofía post-kantiana alemana, en especial a la del Grupo de Jena (Augusto y Federico Schlegel, Novalis, Fichte, Schelling, etcétera), así como a la de Hegel (llamada por Pessoa «la catedral del pensamiento») y Schopenhauer (cuyo libro *El mundo como voluntad y representación* lee ávidamente), y por otro lado al pensamiento griego, Aristóteles y, tal vez sobre todo, Platón y los neo-platónicos, tan involucrados en la filosofía de los primeros. El conocimiento que Pessoa posee de estos escritores y filósofos es inusual en el Portugal de su tiempo. Aun cuando sus ideas, como fundamento del pensamiento romántico a la sazón en debate, es parte de la atmósfera cultural del momento, su conocimiento profundo no es cosa corriente, pues no hubo en Portugal una tradición filosófica ni un interés por los estudios clásicos como los hubo, por ejemplo, en... Inglaterra.

A la edad de cinco años el poeta pierde a su padre. La madre, joven aún, contrae matrimonio dos años más tarde con el comandante de marina João Miguel de Rosa, entonces cónsul de Portugal en Durban, Africa del Sur, a donde se traslada casi de inmediato junto con su hijo. A consecuencia de ello la formación fundamental de

---

[22] «El poeta es un fingidor. / Finge tan completamente / Que llega a fingir que es dolor / El dolor que de veras siente.» F. PESSOA, *OC,* t. 1, pág. 237.

[23] «... ser un bárbaro es penetrar en la civilización desde fuera de ella (...). Lo esencial respecto del bárbaro es ser totalmente moderno; pertenece enteramente a su época porque su raza no tuvo época civilizacional anterior...». F. PESSOA, *OP,* pág. 493.

[24] «Desde la Grecia antigua se ve el mundo entero, tanto el pasado como el futuro...». F. PESSOA, *PIAI,* pág. 117.

Pessoa es totalmente inglesa. En el transcurso de los diez años decisivos que el poeta permanece en Africa del Sur, se desarrollan en él una aptitud y un interés crecientes por los estudios clásicos. Logra dominar el latín, aunque no así el griego. De cualquier forma, pronto se habitúa a la cercanía de los autores clásicos, directamente en el caso de los latinos y, en el de los griegos, a través de buenas traducciones inglesas. Además, esta aptitud y este interés del poeta se ven favorecidos por la gran preocupación de los intelectuales ingleses de cuño victoriano por la cultura clásica. La revisión de sus fragmentos teóricos revelan un amplio conocimiento de los estudiosos británicos; la crítica feroz que de ellos hace es síntoma, como ya en otros casos lo hemos constatado, de su asimilación, de su incorporación al propio bagage cultural. Mathiew Arnold, Walter Pater, Edward Gibbon, fueron claves en la constitución del universo intelectual del poeta portugués. Gran.conocedor de Samuel Coleridge, Mathiew Arnold, en su *Culture and Anarchy* (1862), articula en un solo enunciado ideológico las nociones fundamentales de la epistemología pessoana: *«The uppermost idea with Hellenism is to see things as they really are...»* [25].

Así, pues, me parece que el verdadero balcón desde donde Pessoa observa Europa y, por tanto, Portugal, no es cien por ciento griego, como lo pretende. Digamos, para no ser extremistas, que es una ventana griega *made in England.* Esta perspectiva inglesa lo sitúa en un lugar privilegiado, pues lo habilita a observar la situación de la cultura portuguesa de su tiempo, totalmente involucrada con las novedades parisinas, de una manera mucho más clara que cualquiera de sus contemporáneos. Fernando Pessoa comparte con ellos el sentimiento de frustración ante un presente al margen del desarrollo occidental y la añoranza de glorias pasadas. Si con el ultimátum que en 1890, Inglaterra pone a Portugal debido a disputas territoriales en Africa, donde éste último había fincado todas sus esperanzas de progreso, la generación de intelectuales anterior a la de Pessoa [26] no soporta su frustración y sin más vuelve los ojos hacia el pasado, Pessoa intenta incorporar ese pasado a la modernidad. ¿Cómo? Universalizando de principio el ser portugués; de ahí afirmaciones tales como:

> *«Onde quer que se coloque o início da nossa decadência* —da decadência resultante do formidável esforço com que realizamos as descobertas e as conquistas [27]— *ai se deve colocar o inicio da grande ruptura de equilibrio que se deu na vida nacional. Com a dispersão por todo o mundo, e a morte em tantos combates, precisamente de aqueles elementos que criavam o nosso progresso, o nosso pequeno povo foi pouco a pouco ficando reduzido aos elementos apegados ao solo, aos que a aventura não tentava, a quantos representavam as forças que, en uma sociedade, instintivamente reagem contra todo avanço»* [28].

[25] «La idea capital del helenismo es ver las cosas como ellas realmente son.», M. ARNOLD, *Op. Cit.*, pág. 131.

[26] La *Generación del 90,* contemporánea a la del 98 española.

[27] En otro fragmento Pessoa dice: *«O nosso único período de criação foi dedicado a criar um mundo.»* («Nuestro único período de creación fue dedicado a crear un mundo»), *OP*, pág. 331.

[28] «Donde quiera que se coloque el inicio de nuestra decadencia *de la decadencia resultante del formidable esfuerzo con el que realizamos los descubrimientos y las conquistas* ahí debe colocarse el inicio de la gran ruptura de equilibrio que se dio en la vida nacional. Con la dispersión por todo el mundo y la muerte en tantos combates, precisamente de aquellos elementos que creaban nuestro progreso, nuestro pequeño pueblo poco a poco fue quedando reducido a los elementos apegados al suelo, a los que la aventura no tentaba, a cuantos representaban las fuerzas que en una sociedad instintivamente reaccionan contra todo avance.» *Ibid.*, pág. 596. (El subrayado es mío).

De donde se desprende que...

«O povo português é, essencialmente, cosmopolita. Nunca um verdadeiro português foi portugues: foi sempre tudo.» [29].

Para Pessoa, pues, el mal de Portugal resulta de un desequilibrio provocado por la falta de entes capaces de realizar la síntesis de lo nacional y lo extranjero imprescindible para elevar a Portugal a la universalidad. Este desequilibrio la denominada *supertradicionalización* y, según dice, se revela en el estancamiento social y el atraso material, primero, y después en la descohesión social y el gusto por la imitación de lo extranjero. Esta serie de rasgos constituyen el *provincianismo.* El provincianismo es el mal supremo de Portugal, es la forma en que la supertradicionalización se manifiesta en el «nivel mental» es la frustración de *«pertenecer a uma civilização sem tomar parte no dessenvolvimento superior dela: em segui-la pois mimeticamente, com uma subordinação inconsciênte e feliz.»* [30].

Como remedio a este mal, Pessoa propone la industrialización sistemática del país:

«Educação simultaneamente da inteligência e da vontade, transformador ao mesmo tempo da mentalidade geral e do atraso material do pais, o industrialismo sistemático, sistematicamente aplicado, é o remédio para as decadências do atraso, e, por tanto, o remédio para o mal de Portugal» [31].

Pessoa lamenta el confinamiento de Portugal al margen del desarrollo cultural europeo. El sabe muy bien que para trascender esa situación es menester sacar al país de su atraso económico. En otras palabras: Pessoa quiere incorporar a Portugal a la modernidad occidental, sacarlo de lo que hoy en día nosotros llamamos «subdesarrollo». Por su parte, el poeta se aboca a la tarea de transformar la mentalidad portuguesa sacarla de su letargo, a ello obedece la actitud de la revista *Orpheu,* cuyo grupo encabeza. Pero más personal y elaboradamente, tal esfuerzo se concentra en su teoría y su praxis poéticas. Hacia 1925, Pessoa escribe que hay artes cuyo fin es *entretener,* como el teatro, la danza o el canto; otras cuyo fin es *agradar,* como la pintura, la escultura o la arquitectura y otras cuyo fin es *influenciar* y éstas, la música, la filosofía y la literatura están dirigidas a las «almas superiores de cada época», es decir a la *élite.* [32]

Páginas atrás llamé la atención del lector hacia este carácter selectivo en las consideraciones del poeta. Como indiqué, la élite intelectual equivale en el organismo social a la inteligencia en el complejo epistemológico humano. Para Pessoa es imprescindible esta aristocracia:

«Todo povo se compõe de uma aristocracia e de ele mesmo. Como o povo é um, esta aristocracia e este ele mesmo têm uma substância idêntica; manifestam-se, porem, diferentemente. A aristocracia manifesta-se como indivíduos (...); o povo revela-se como todo ele um indivíduo só.»

[29] «El pueblo portugués es esencialmente cosmopolita. Nunca un verdadero portugués fue portugués: fue siempre todo.» *Ibíd.,* pág. 329.

[30] «Pertenecer a una civilización sin tomar parte en el desarrollo superior de ella: en seguirlo miméticamente, con una subordinación inconsciente y feliz.» *Ibíd,* pág. 336.

[31] «Educación simultánea de la inteligencia y la voluntad, transformadora al mismo tiempo de la mentalidad general y del atraso material del país, la industrialización sistemática, sistemáticamente aplicada es el remedio para las decadencias del atraso y, por tanto, el remedio para el mal de Portugal.» *Ibíd* pág. 599.

[32] Cf. F. PESSOA, *PETCL,* pág. 29.

Y continúa...

> *«Ora um povo sem aristocracia não pode ser civilizado. A civilização, porém, não perdõa. Por isso esse povo civiliza-se com o que pode arranjar, que é o seu conjunto. E como seu conjunto é individualmente nada passa a ser tradicionalista e a imitar o estrangeiro, que são as duas maneiras de não ser nada (...) Esta nisto (...) a essência de nossa crise.»* [33]

En este sentido, en opinión de Pessoa, la «Nueva Poesía Portuguesa», es decir, la que entonces escribían él y sus contemporáneos es *nacional,* ya que interpreta el «alma nacional», o sea, a esta aristocracia; *no popular,* pues es necesariamente de gran elaboración intelectual y, por tanto, accesible para pocos; y *antitradicional,* porque rompe con los modelos noventistas que se entregaban a la imitación de lo extranjero [34]. He aquí, pues, la culminación del ciclo continuidad-ruptura propio de la modernidad.

4

Igual que la consideración de la prehensión de lo manifiesto en la manifestación, la estimación de lo individual como elemento fundamental en la constitución del orden universal es de origen estoico. Ahora bien. El estoicismo es elemento importante en el pensamiento neo-platónico que tiñe el Romanticismo y que ha estado presente en la cultura occidental desde el nacimiento de ésta a la modernidad, cuando en el siglo XV inspiró la revuelta contra el sistema teológico de la Edad Media que daba cohesión al orden feudal.

De tal suerte, tanto la individualidad como la esencialidad de lo fenomenológico son elementos clave del pensamiento romántico. La mente romántica no concibe separación alguna entre experiencia y objeto; busca la fusión en la poesía de los dos elementos que constituyen la dualidad del hombre, misma que lo convierte en el puente entre lo terreno y lo divino. Así, la poesía trascendental que de ello resulte será el reencuentro de hombre, Dios y naturaleza: la recuperación de la perfecta armonía. Para tal fin el poeta romántico ha de entregarse a la contemplación del mundo, en ese sentido la actitud romántica es de extrema objetividad, pero como se pretende la aprehensión inmediatísima del objeto, la intuición como lazo inmediato entre conocimiento y objeto será factor primordial y de ahí en parte también que resulte la sobrevaloración de la subjetividad.

Ambos polos de esta unidad —objetividad/subjetividad— son expresión de un orden económico y social basado en la explotación de los recursos naturales como fuente de enriquecimiento personal, y para dicha explotación, el conocimiento de la

---

[33] «Todo pueblo se compone de una aristocracia y de él mismo. Como el pueblo es uno, esta aristocracia y éste el mismo tienen una sustancia idéntica; sin embargo, se manifiestan de distinta manera. La aristocracia se manifiesta como individuos (...); el pueblo en su totalidad como un individuo sólo.

[34] «Un pueblo sin aristocracia no puede ser civilizado. La civilización, no obstante, no perdona. Por eso ese pueblo se civiliza con lo que tiene, que es su conjunto. Y como su conjunto es individualmente nada, se vuelve tradicionalista e imitador de lo extranjero que son las dos maneras de no ser nada (...) En esto está la esencia de nuestra crisis.» F. PESSOA, *OP.*, pág. 329.

naturaleza es un instrumento indispensable, tanto como la libre especulación, la *tolerancia* lo es para el conocimiento. Así, pues, el Romanticismo es parte del proceso intelectual burgués capitalista; la revolución filosófica del siglo XVIII lo nutre; las escuelas y tendencias de fines del XIX y principios del XX lo heredan.

Fernando Pessoa es parte de este proceso intelectual. Objetividad y subjetividad buscan el equilibrio en la obra del poeta. En virtud de la tolerancia es que conviven los heterónimos en su intento de aprehender una realidad en principio objetiva y cuyo significado no se entiende, sino en lo subjetivo. La visión del mundo del poeta, tan involucrada con el estoicismo antiguo, encaja en el universo ideológico en el que ha vivido inmerso desde su nacimiento a la vida intelectual. No por nada considera el poeta tres realidades sociales: Individuo, Nación y Humanidad [35], y que cuanto más racionalmente cultivada sea esa individualidad, tanto mayor será la nación que se integre. Creo que el bagaje liberalista del poeta es evidente: «individuo» y «razón» como valores supremos y «civilización» como sinónimo de progreso, cientificidad y universalidad: Europa.

Así, pues, el proyecto literario de Fernando Pessoa, cuya columna vertebral son los heterónimos, va más allá de la obra en sí, sus alcances son muchísimo mayores. Es un proyecto vital y, aún más, un proyecto nacional. Pessoa evoca los siglos de expansión y esplendor muy al estilo de sus predecesores inmediatos. Inmerso en el ámbito ideológico antes enunciado, el poeta, a través de la crítica asimila la cultura de su tiempo, establece sus patrones de modernidad y realiza la crítica misma de la cultura portuguesa en un intento de incorporarla —rejuvenecida, reelaborada— a la de un mundo desarrollado, capaz de trazar los patrones universales. En este proceso, Inglaterra es el paradigma, la ventana desde donde el poeta contempla el ser europeo, universal, moderno, la burguesía, sus valores, la única vía efectiva para realizar tal proyecto.

ANDRÉS ORDÓÑEZ
116 Windermere/Road
Moseley-Birminghan
B 13 9 JS
GRAN BRETAÑA

---

[35] *Vid.* F. PESSOA, *Op. cit.*, págs. 375-376.

Pessoa, en España (II) [1]

«En estos desdoblamientos de personalidad o, mejor, invenciones de personalidades diferentes, hay dos grados o tipos que se habrán revelado al lector, si los ha seguido, por características distintas. En el primer grado, la personalidad se distingue por ideas y sentimientos propios, distintos de los míos, así como en el nivel más bajo de este grado se distingue por ideas puestas en raciocinio o argumento que no son mías o, si lo son, no lo sé. El Banquero Anarquista *es un ejemplo de este grado inferior; el* Libro del Desasosiego *y el personaje Bernardo Soares son el grado superior.»*

FERNANDO PESSOA *

Después de varias antologías generales de poesía ha comenzado en España la difusión de la prosa de F. Pessoa. En los dos últimos años han visto la luz en español dos versiones de *El Banquero Anarquista* [2] y la esperada de *El Libro del Desasosiego* [3] que son, sin duda, las piezas esenciales de su prosa literaria.

El Banquero Anarquista se articula como un diálogo que sirve de pretexto a un monólogo de ejercicio racionalista. Cuando apareció en 1922, en el número 1 de la revista *Contemporânea,* no despertó ningún interés entre la crítica; después ha andado un poco a rastras del impacto de su poesía y, sin embargo, la paradoja y la contradicción tan esenciales en todas las manifestaciones de Pessoa encuentra aquí su expresión más acabada: el lector se ve enfrentado a un discurso casi escolástico y va de la mano del autor de perplejidad en perplejidad ante las conclusiones de un discurso que se aleja cada vez más de lo evidente. Es un juego literario muy próximo al gusto racionalista anglo-americano en el que se formó Pessoa, con Poe, a quien tradujo, como referente más inmediato.

Así lo entendió el doctor Luso Soares que venía desde 1953 trabajando en las novelas policiales de Fernando Pessoa, cuando en 1964 lo publicó junto con éstas, bajo el título *El Banquero Anarquista y otros cuentos de raciocinio* [4].

Pessoa, que trabajó en este texto casi hasta su muerte, evolucionó desde el carácter lúdico de la versión de que disponemos —que se distingue, según su autor, por unas ideas «puestas en raciocinio o argumento que no son mías o, si lo son yo no lo sé»—

---

* *Páginas Intimas e de Auto-Interpretação,* Lisboa, Eds. Atica, 1966 (pág. 105).

1 La primera parte de este artículo trata de las traducciones al español de la poesía de F. Pessoa y fue publicado en esta revista en el número 407, mayo de 1984 (págs. 151-155).

2 FERNANDO PESSOA: *El Banquero Anarquista,* estudio preliminar de Basilio Losada, traducción de Domingo Santos, Madrid, Ultramar Editores, 1983. *Idem.,* versión y nota de José Antonio Llardent. Valencia, Pre-Textos, 1983.

3 FERNANDO PESSOA: *El Libro del Desasosiego,* edición, traducción y prólogo de Angel Crespo, Barcelona, Seix Barral, 1984.

4 FERNANDO PESSOA: *O Banqueiro Anarquista e outros contos de raciocínio,* antología organizada y prefaciada por Fernando Luso Soares. Lisboa, Ed. Lux. 1964.

hasta llegar a concebirlo, en una última versión desconocida, como una «novela policíaca». Del tema parece que sólo interesó a Pessoa la paradoja y tal vez por ese carácter de artificialidad no interesó nunca a los anarquistas portugueses pese al reclamo del título.

Sin embargo, las restantes ediciones que la obra ha tenido en Portugal se deben a editores que de una manera u otra han querido ligarlo al conservadurismo nacionalista. Casi como réplica lo editó, en el mismo año que Luso Soares, Pedro Veiga que, bajo el seudónimo de Petrus, ha sido el editor pirata e ignorado con saña por la crítica y lo volvió a reeditar sin fecha (1964) en unión de seis narraciones más bajo el título de *Almas e Estrelas* en una edición poco conocida [5].

En 1881, la editorial Antígona, de Lisboa, hizo la edición que ahora se maneja en Portugal, con un prólogo de «K. Sine Nomine Vulgus», de grosería incomparable, en que aproxima al *Banquero...* a los «textos panfletarios fascistas» [6].

En español hay dos versiones: la primera viene traducida por Domingo Santos y prologada por Basilio Losada con un comentario titulado *Pessoa: El hombre en su laberinto,* que propone al lector profano una lectura sugerente. La traducción de Santos envara, frecuentemente, los diálogos.

La otra versión está bajo el cuidado exclusivo de J. A. Llardent. Este veterano traductor —y conocedor— de Pessoa, a quien se debe una excelente labor en los textos poéticos, ha logrado una versión fácil y feliz del *Banquero.* Acompaña la traducción con un epílogo —al que modestamente llama nota—, donde arriesga una hipótesis interesante para explicar el sorprendente vacío crítico sobre este texto y propone una interpretación basada en la contradicción como vía ontológica y que constituye una de las escasas aportaciones críticas sobre tan polémico texto.

La brevedad del *Banquero...* tiene su correspondencia en el otro texto que nos ocupa. *El Libro del Desasosiego,* cuyo carácter fragmentario parece venir a corroborar una cierta incapacidad de Pessoa para el esfuerzo prolongado en la prosa. Lo cierto es que, dividido entre la lealtad que debía «al estanco del otro lado de la calle, como cosa real por fuera, / y a la sensación de que todo es sueño, como cosa real por dentro», no supo, o no quiso, Pessoa establecer líneas de unión entre los hechos y la historia, entre la anécdota necesaria para el dinamismo de la acción y las aproximaciones del espíritu, siempre estático e idéntico a sí mismo.

No deja, por ello, de ser sintomático que en los mismos años en que, sin duda, bajo la influencia del *Journal Intime,* de Amiel, comienza Pessoa ese, más que diario íntimo, memorial del espíritu que constituye *El Libro del Desasosiego,* comience también, bajo la influencia de Maeterlinck, el «drama estático» *El Marinero.* Ambos proyectos lo ocuparon durante toda su vida. Ambos están destinados a soportar la más violenta de las contradicciones: teatro/estático, en *El Marinero;* historia/sin vida, en *El Libro del Desasosiego.*

En fragmentos que pertenecen a discursos que abarcan desde el diario a la simple nota —a través de la crónica, el cuento o el aforismo—, *El Libro del Desasosiego* viene definido por el autor como de «impresiones sin nexo», «divagaciones que registra sin

[5] FERNANDO PESSOA: *O Banqueiro Anarquista.* Porto, Arte e Cultura, s. d. (1964) y *Almas e Estrelas. Horas Espirituais,* Porto, Arte e Cultura, s. d. (1964).

prisa», «diario al acaso», en una suerte de memorial del espíritu, de «confesiones» que Lind caracteriza como «casi completamente exentas de elementos anecdóticos» y «describe casi exclusivamente procesos de reflexión y estados psíquicos» [6]

El primero de estos fragmentos, titulado *En la floresta de la enajenación* (de *El Libro del Desasosiego* en preparación) [8], lo publicó Pessoa en 1913 y no hay ninguna referencia ni a Bernardo Soares ni a ningún otro heterónimo. Otras cuestiones atrajeron su interés hasta 1929 en que aparecieron dos fragmentos atribuidos a B. Soares, pero firmados por Pessoa [9]. Otro fragmento más apareció en 1930 bajo el título: «Fragmento de un *Libro del Desasosiego* compuesto por B. Soares, tenedor de libros en la ciudad de Lisboa» [10]. Con el mismo epígrafe aparecen otros cinco fragmentos en 1931 [11] y ôtro en 1932 [12] que suman un total de diez fragmentos publicados por Pessoa [13]. Tras su muerte en 1935 han ido apareciendo otros fragmentos en diversas publicaciones [14].

Pero la historia de lo que hoy conocemos por *El Libro del Desasosiego* no comenzó hasta 1960, cuando la editorial Atica encargó de la edición a Jorge de Sena, que entonces estaba en Brasil. María Aliete Galhoz se ocupaba del trabajo de base en Lisboa. El recibo del primer paquete de fotocopias en febrero de 1962 ya le permitió a Sena percatarse de que tenía entre manos una «edición cuyas responsabilidades y dificultades son tan grandes que sólo los deshonestos o los locos (a cuyo número pertenecemos yo y la doctora Aliete) se arriesgarían a hacerla». El desaliento, las susceptibilidades y la enfermedad que culminó con su muerte motivaron la renuncia de Sena en 1969 [15], después de haber visto según María Aliete Galhoz «cerca de dos

[6] FERNANDO PESSOA: *O Banqueiro Anarquista*, Lisboa, Edições Antígona, 1981.

[7] LIND, GEORG RUDOLF: «O Ìivro do Desassossego —um breviário do decadentismo». En: *Persona*, núm. 8. Rev. do Centro de Estudos Pessoanos. Porto, março 1983, pág. 22.

[8] En *A Aguia*, 2.ª série, núm. 20, V. IV (julho-dezembro de 1913), págs. 38-42.

[9] En *Solução Editora*, núm. 2, Lisboa, 1929, pág. 25 y núm. 4, 1929, pág. 42.

[10] En *Presença*, v. I, núm. 27, Coimbra, junho-julho de 1930, pág. 9.

[11] En *Descobrimento*. Revista de Cultura, v. I, núm. 3, núm. de outono, págs. 405-406-415.

[12] En *Presença*, v. 2, núm. 34, Coimbra, nov. 1931, fev. 1932.

[13] Estos fragmentos aparecen en la edición portuguesa y española con los números, respectivamente: 251/8a, 165/157, 150/143, 285/251, 13/10, 15/12, 154/147, 181/173, 239/228, 479/436.

[14] Un fragmento (243/322) en *Mensagem* núm. 1, Lisboa, abril, 1938, pág. 2, atribuido por el editor a V. Guedes. Siete fragmentos (63/60, 11/1, 144/137, 7, 195/4, 148/141, 377/337) y un plano en: *Obra Poética*. Org., intr., e notas de M.ª Aliete Galhoz, Río, Ed., Aguilar, 1960 (en esta edición se publican otros fragmentos no incluidos después en *El Libro del Desasosiego* por estar atribuidos a V. Guedes o al barón de Teive). Un fragmento (253/10) y dos planos (3,4) en F. e. G. Quintanilha: *Fernando Pessoa e «O Livro do Desassossego»*, in *Ocidente*, v. LXXV, Lisboa, 1968, págs. 129-143. Tres fragmentos (352/314, 405/363, 423/381) en António Pina Coelho: *Os fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa*. 2 vols. Lisboa, Verbo, 1971. Tres fragmentos (394/354, 7, 34/31) en Teresa Rita Lopes: *Fernando Pessoa et le drame symboliste. Heritage et cretion* Paris. Gulbenkian, 1977.

Tres fragmentos (1, 2, 5) en Jorge de Sena: *Inédito de (...) sobre «O Livro do Desassossego»*, en *Persona* 3, Rev. do Centro de Estudos Pessoanos, Porto, julho 1979, págs. 3-41.

Dos fragmentos (40/37, 127/120) en la misma revista, págs. 49-50. Dos fragmentos (138-131, 241/230) en M.ª Aliete Galhoz in *Actas do 1.º Congresso internacional de estudos pessoanos*, Porto, Brasilia ed., 1979, págs. 486-491. Un fragmento (237/226) por la misma: «Um fragmento do (...)» in: *Informação Cultural*, S. E. C. Nova Série, núm. 1, Lisboa, 30 nov. 6 dez. 1979.

[15] ARNALDO SARAIVA: «Para a história do estudo de Jorge de Sena sobre "O Livro do Desassossego" e para a história da publicação do "Livro do Desassossego"», en *Persona*, 3, págs. 41-46.

tercios del material absoluto»[16]. La recopilación y transcripción de textos que esta estudiosa venía realizando desde 1960 (en colaboración más tarde con Teresa Sobral de Cunha), sirvió de base para la edición definitiva de la obra que vio la luz a comienzos de 1982 prefaciada y organizada por Jacinto do Prado Coelho[17].

Con razón exclamaba Lind: «Quien crea en el simbolismo de los números reparará en que el tiempo de vida del poeta se extendió cuarenta y siete años (1888-1935); por consiguiente, la edición de *O Livro do Desassossego* ha durado tanto como la vida del autor[18].

La edición de Coelho publica 520 textos que agrupan los ya publicados y los contenidos en nueve sobres (cinco de los cuales son el desglose del sobre que Pessoa rotuló de puño y letra; los cuatro restantes contienen fragmentos encontrados por sus estudiosos y algunos dispersos por cuadernos manuscritos). No se incluyen los atribuidos por Pessoa al barón de Teive y a Vicente Guedes.

Es fácil suponer que los fragmentos que componen esta edición *El Libro del Desasosiego* presentan características muy desiguales de tema, estilo, elaboración y calidad. El material es, en definitiva, prácticamente el mismo que el que Pessoa consideraba en julio de 1932 con «mucho que equilibrar y revisar, y honradamente calculo que hacerlo me llevará, por lo menos, un año»[19]. Ante las inevitables repeticiones, los editores no han dudado en excluir fragmentos que «conocen a lo largo del *Libro* momentos de formulación mucho más feliz»[20]. Pero la ausencia de un proyecto crítico puro inclina, sin embargo, al editor a incluir otros que también hallan mejor fortuna y que junto con los primeros hubieran justificado sobradamente un apéndice como ya señaló Lind[21].

Después de reunir, transcribir, seleccionar y fechar en lo posible los textos[22], el problema más grave —y el más debatido por ello— de esta difícil edición ha sido, sin duda, el de ordenarlos para su publicación. Ante la inexistencia de planos útiles y las insuficiencias de otros criterios, ha preferido Coelho con buen sentido organizar el *Libro* en «manchas temáticas, sin vallas de separación, sugiriendo nexos y contrastes mediante la simple yuxtaposición, colocando al comienzo del itinerario textos y fragmentos a los que atribuye una función periférica, introductoria, llevando al lector

---

16 Cfr. GALHOZ, M.ª ALIETE: «Dois inéditos do "Livro do Desassossego"», en *Persona*, 3, págs. 49-51.

17 PESSOA FERNANDO: *Livro do Desassossego* por Bernardo Soares. Recolha e transcrição dos textos: Maria Aliete Galhoz, Teresa Sobral Cunha. Prefácio e organização Jacinto do Prado Coelho. 2 vols. I vol.: *Fernando Pessoa sempre existiu*, VII; *Sobre a recolha e transcrição de textos e o registo de variantes*, XXV; *Nota sobre a ordenação dos textos*, XXXI; *textos de referencia*, XXXV; II vol.: *Apêndice «Poemas» de Bernardo Soares*, 267; *Indice ideográfico*, 275; *Indice de autores citados*, 279; *Indice cronológico*, 281; *Nota editorial*, 285.

18 LIND, GEORG RUDOLF: *O «Livro do Desassossego» um breviário do decadentismo*. Op. cit.

19 PESSOA, FERNANDO: *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, intr. apéndice e notas do destinatário. Lisboa, publ. Europa-América, s. d. págs. 115-120.

20 GALHOZ, M. A., y CUNHA, T. SOBRAL: «Sobre a recolha e transcrição de textos e o registo de variantes», en Pessoa, Fernando, *Livro do Desassossego*, op. cit. pág. XXVI.

21 LIND, GEORG RUDOLF: «O "Livro do Desassossego" um breviário do decadentismo», en *Persona*, op. cit., pág. 22.

22 Trabajo ímprobo si se tiene en cuenta que un 54 por 100 de los textos están manuscritos y sólo el 20 por 100 fechado por el autor.

a concentrar su atención en zonas de relativa homogeneidad...»[23] Aunque contra este criterio se ha aducido como razón de peso la disparidad entre los textos de las dos fases[24], no hay duda de que contribuye a una mejor lectura del libro. El índice ideográfico facilita, por otra parte, la indagación temática.

A comienzos de 1984, algo más de un año después de la edición portuguesa y firme al alza de Pessoa entre los lectores españoles de poesía, vio la luz la versión española de *El Libro del Desasosiego*[25]. El ya veterano traductor y pessoísta Angel Crespo se ha aprestado a ofrecernos una excelente versión prologada y de la oportunidad de su labor dan idea las tres ediciones con que ha celebrado su primer aniversario.

La versión se compone de 467 fragmentos y un apéndice que agrupa 34 fragmentos más. Se suprimen los textos preliminares y los poemas de Bernardo Soares que acompañaban la edición portuguesa y que resultan de escaso interés para el lector español. Desaparecen también los índices (cronológico, ideográfico y de autores) que ayudaban a la comprensión del *Libro*.

La traducción de Crespo presenta también otras novedades que dan al *Libro* carácter de edición. Con acierto vaticinó el editor portugués «que nuevas ediciones, diferentemente planeadas (traerán) otras propuestas no menos aceptables —y añadía—: entonces, cada lector escogerá la edición con que mejor o con la que —a su entender— mejor servicio le preste»[26]. Las modificaciones que Crespo introduce en su edición vienen orientadas menos desde el rigor filológico que hacia el placer de la lectura. Así, 1) suprime los diez primeros textos del *Libro*, de escaso interés literario; 2) desplaza otros al principio del *Libro*, con el objeto de «situar al lector desde el principio en el ambiente cultural del *Libro*»[27]; 3) agrupa en un *Apéndice* 34 de los fragmentos que componen el cuerpo del *Libro*. Esta modificación es más problemática y requiere una explicación más detenida.

Los fragmentos que incluye Crespo en el *Apéndice* pertenecen fundamentalmente a la primera fase de la redacción del *Libro*, aunque hay algunos que pertenecen a la segunda. La mitad de esos textos versa sobre el tema del amor, agrupando los textos de la primera fase referidos al asunto, aunque falte alguno (453/411) y se incluyan otros de la segunda (252/9; 253/10; 273/23). Los restantes —si admitimos el indicador cronológico de Coelho— se reparten entre temas diversos («sensacionismo», «muerte», «decadencia», etcétera) hasta un total de nueve epígrafes. La justificación de este

[23] COELHO, JACINTO DO PRADO: *Nota sobre a ordenação dos textos*. In: Pessoa, Fernando, *Livro do Desassossego*, op. cit. pág. XXXII.

[24] La polémica sobre la ordenación de los textos en el *Livro* puede seguirse en los números 3, 7, 8 y 9 de la ya citada revista «Persona» y en las *Actas do 1.º Congresso Internacional de Estudos Pessoanos*, op. cit.

[25] Véase en español, *Fragmentos del Livro do Desassossego*, en versión de César Antonio Molina, *Nueva Estafeta*, 45-46, agosto-septiembre 1982; en versión de José Luis Jover, *El País/Libros*, 30-I-83; en versión de José L. García Martín en: *Fernando Pessoa*, Madrid, Ed., Júcar, 1983, págs. 346-357 y en versión de José Luis Jover, *70 fragmentos del Libro del Desasosiego compuesto por Bernardo Soares*, en revista *Poesía* núm. 17, Madrid, mayo 1983, págs. 45-64; además de la ya citada versión completa con traducción, organización, prólogo y notas de Angel Crespo.

[26] COELHO, JACINTO DO PRADO: *Nota sobre a ordenação dos textos*, en Pessoa, Fernando, *Livro do Desassossego*, op. cit., pág. XXXII.

[27] CRESPO, ANGEL: *Introducción*, en: Pessoa, Fernando: *El Libro del Desasosiego*, op. cit., pág. 18.

Apéndice la basa Crespo en el fragmento 8 de la versión portuguesa que traduce Crespo en el prólogo y reproducimos:

En el texto número 8 se lee que: «La organización del libro debe basarse en una selección, tan rígida como sea posible, de los trechos variadamente existentes adaptando, sin embargo, los más antiguos, que no obedezcan a la psicología de Bernardo Soares, tal como ahora surge, a esa verdadera psicología. Aparte de esto, hay que hacer una revisión general del propio estilo, sin que éste pierda, en la expresión íntima, el devaneo y el desconexo [sic] lógico que lo caracterizan». Y continúa: «Hay que estudiar el caso de si se deben incluir trechos grandes, clasificables bajo títulos grandiosos, como la "Marcha Fúnebre del Rey Luis de Baviera", o la "Sinfonía de la Noche Inquieta". Existe la hipótesis de dejar como está el trecho de la "Marcha Fúnebre", y existe la hipótesis de transferirla a otro libro, en el que quedasen los Grandes Trechos juntos» [28].

Un poco más adelante expone Crespo sus razones: «He reunido en un "Apéndice" la "Marcha Fúnebre" y los textos semejantes a ella; y lo que me ha movido a hacerlo es que, lo mismo que Pessoa, he comprendido que el estilo y la naturaleza lírica de estos fragmentos es muy diferente del estilo y la naturaleza de los demás, hasta el punto de que, según mi propia experiencia de lector y traductor, interfieren en una lectura coherente del *Libro*. Estos textos reflejan el ambiente decadentista de la primera época de Pessoa y representan a un personaje que poco tiene que ver, a mi juicio, y espero que al del lector, con el Bernardo Soares ayudante de contabilidad, de estilo nada espectacular ni grandilocuente y, por supuesto, no dominado por las aspiraciones aristocratizantes que se descubren en estos trechos» [29].

Y en otro lugar: «Dichos fragmentos son los que responden a la etapa juvenil de la redacción del *Libro* y los de la etapa de la madurez de Pessoa que pueden y deben ser considerados como producto de su relectura por parte de éste, y cuya función parece ser la de tenerlos en cuenta en una futura corrección de los textos primitivos.

Es muy aparente en dichos fragmentos la forma estética simbolista-decadente detectable en muchos otros de los primeros escritos —en prosa y en verso— de nuestro poeta; y, por supuesto, en lo que se refiere al tema que nos ocupa, es decir, al amor, su enfoque y sus declaraciones son, si no contradictorias de ellos, sí notablemente diferentes de los del resto de los fragmentos. Creo que ello justifica —pues lo mismo puede observarse en cuanto a otros temas y motivos se refiere—, cuando menos en parte, su citada agrupación en un apéndice» [30].

Quede, pues, al lector, el juzgar la oportunidad de este apéndice a una excelente versión que, aunque condiciona algo, posibilita mucho el acercamiento a la siempre difícil prosa de Pessoa.

NICOLÁS EXTREMERA TAPIA y
LUISA TRÍAS FOLCH
Piedra Santa, 12, 1.º
18009 GRANADA

[28] CRESPO, ANGEL: *Introducción*, en Pessoa, Fernando, *El Libro del Desasosiego*, op. cit., pág. 18.

[29] *Idem*, pág. 19.

[30] CRESPO, ANGEL: *«La negación del amor en "El Libro del Desasosiego"»*, en Crespo, Angel, *Estudios sobre Pessoa*, Barcelona, Bruguera, 1984, págs. 251-252.

Fingir y fungir

¡Ser uno mismo! Pero ¿vale la pena ser uno mismo?
PAUL VALÉRY

En la literatura de nuestro siglo abundan los heterónimos y apócrifos. Algunos de los más señalados escritores de estos tiempos se conocen como Bernardo Soares, Silas Flannery, Juan de Mairena, Pierre Ménard, Abel Martín, Octavio de Romeu, Edmond Teste, Herbert Quain. Este fenómeno puede ser un indicio de crisis: está en quiebra la noción de autor heredada del romanticismo individualista, el mito del único y su propiedad (el autor y su obra). Otra herencia romántica, la identidad de literatura y lengua nacional, también está en crisis según estudia Georg Steiner en *Extraterritorial.* Buena parte de la literatura actual es literatura de exilio y de traslado lingüístico.

La noción del autor entra en crisis, al menos, por dos vertientes. Una es la experiencia exacerbada del realismo, que anula al observador y lo inunda de «realidad», es decir, de cosa inexorable y exterior, objetiva y ajena. La objetividad impasible del realismo, llevada a su extremo, hace que el discurso se protagonice a sí mismo y el emisor sea fungible.

La otra vertiente de la crisis es, por el contrario, la decadente. Decaemos porque ya existieron los habitantes de las cumbres, los pináculos han sido ocupados y nos queda sólo la cara descendente de la montaña (¿mágica?), su ladera crepuscular. Los escritores del siglo XX han llegado tarde, los agobia una herencia literaria donde todo ha sido dicho y no caben sino la glosa, el plagio, la parodia, la apocrifia: hurtar o robar el discurso de los padres y de los abuelos.

Bernardo Soares es, de profesión, ayudante de bibliotecario, circula entre libros heredados y clasificados. Sólo puede releer a los clásicos muy reconocidos (o sea: los que él vuelve a conocer como sus clásicos en las relecturas sucesivas). Se identifica con la «Raza del Final, límite espiritual de la hora muerta».

De día, Soares se gana la vida redactando los libros contables de una oficina comercial. Estos libros son su Libro del Sosiego. De noche, se inclina sobre una escritura más arriesgada y abismal: su Libro del Desasosiego.

Hay en Soares una convicción secreta: con él acabará su raza. Esta lúgubre persuasión es vivida con cierta complacencia y redunda en estética: la aniquilación es bella y tiene la grandeza de poder decir: «Conmigo acaba todo y se extenúan todos». Soares abraza a una incontable generación de ancestros y, con ese paquete humano entre los brazos, se precipita al abismo.

Saberse final margina. «Pertenezco a esa clase de hombres que están siempre al margen de aquello a lo que pertenecen». Soltero, sedentario, solitario, habitante de pensiones transitorias, frecuentador de cafés, nada hay en su vida de propio ni de

compartido (ambas cosas son la misma cosa). Rehúye los viajes y se imagina un viajero al que han obligado a ir de un punto ignoto a otro punto igualmente ignoto, en un carruaje o barco no elegido, rodeado de compañeros de ruta indeliberados. La vida es una posada llena de extraños, un periplo sin explicaciones.

Uno de sus compañeros de oficina se llama Borges. En esos años prospera en el Río de la Plata un joven escritor del mismo apellido. También es de ancestros portugueses, relector de clásicos, amante de la literatura inglesa. No sabemos cuál de los dos Borges es el auténtico y cuál es el apócrifo.

I

Juan de Mairena ha meditado metafísicamente sobre lo apócrifo. Apenas aceptamos que Dios ha muerto, como proclamaba Nietzsche y era obligatorio creer en la educación sentimental de los Mairenas, el mundo pierde todo soporte seguro y todo lo que estaba puesto empieza a estar meramente supuesto. Nada está en su puesto, todo está supuesto.

Estos supuestos son todos indemostrables, ya que carecen de la garantía divina. Su identidad es un mero truco de la lógica basado en una propiedad del lenguaje: la de llamar siempre a lo mismo con el mismo nombre. En el río de Heráclito sólo la repetición de ciertas palabras asegura la continuidad de ciertos objetos.

Pero esto no es prenda de seguridad metafísica, sino mera necesidad lógica de la lógica: la de ponerse de acuerdo consigo misma. Si el supuesto es falso, cosa que tampoco podemos saber porque carecemos de la autenticidad última de lo Auténtico, la falsía es el carácter dominante del mundo. Representamos la Divina Comedia, cuyo autor es anónimo y tal vez apócrifo y lo que tomamos en serio deviene Divina Parodia. Esto es terrible o consolador, según se mire, y Mairena nos ofrece la alternativa, como a los toreros noveles. El ya llevaba muchas muertes encima.

De Mairena sabemos poco. Su discípulo Antonio Machado lo citaba a menudo, pero escamoteaba las fuentes y confundía frecuentemente lo inventado por Mairena y lo aprendido por éste de su maestro Abel Martín. Además, don Antonio tenía cierta tirria por Mairena y discutía sus opiniones. Y para colmo, según se documenta en un cuaderno llamado *Los complementarios,* ha habido dos Antonios Machados, nacidos en 1875 y en Sevilla ambos, uno auténtico y otro apócrifo. El auténtico es un escritor célebre y el apócrifo es otro escritor, menos célebre que el anterior.

Machado cazaba apócrifos y hace largas listas de ellos, citándolos o no. Luego cita a Valéry, a Proust, a Kant, a Schopenhauer, a Papini, a Croce, sin aclararnos si son o no apócrifos también. Cabe la sospecha de que lo sean o de que la apocrifia empiece cuando ingresan en los cuadernos de apuntes de alguno de los Machados.

Uno de estos autores, el napolitano Benedetto Croce, ha escrito que la historia universal es siempre instantánea, historia contemporána. Cada momento del tiempo histórico sintetiza todo el pasado y lo convierte en actualidad. Mairena era de la misma opinión: releyendo la escena de *El burlador de Sevilla* de Tirso en que muere don Gonzalo, sostiene que, hoy, esa escena es de Calderón aunque la haya escrito Tirso (lo cual tampoco es seguro según sospecha Maurice Molho).

Dicho de otra manera: la memoria histórica también tiene amnesias y fantasías retrospectivas. Por ejemplo: los tratadistas de arquitectura del Renacimiento se «olvidaron» del gótico. Para ellos no formaba parte de su historia. En cambio, a fines del XVIII, el joven Goethe, curado del daltonismo renacentista, «descubría» la inconclusa catedral de Colonia y el gótico empezaba a formar parte de la historia de Walter Scott, Hugh Walpole y el señor Gil y Carrasco.

Proust ha mostrado que la vida es lo que creemos haber vivido, lo que la memoria cree recordar, un acto de fe en la rememoración. Soares lo glosa: «Qué de veces, para que el descanso sea mayor, recuerdo lo que no fui... me he convertido en la ficción de mí mismo». Es decir: la ficción de mí mismo se realiza. Y algo más: lo apócrifo de la memoria que se vincula con los dos horizontes de la historia: la carencia y la muerte.

En la memoria hay fragmentos de una vida falsa «que la muerte dora desde lejos», hasta que el sujeto es «el príncipe desierto de una ciudad de túmulos vacíos». Vestigio y simulacro de sí mismo, el sujeto conservado en la memoria acepta como su pasado aquello que no ha conseguido ser, o sea, la carencia hacia la que se moviliza el deseo.

Ahora, vieja novedad, la reflexión de Mairena sobre la probable e imposible, posible e improbable apocrifia del mundo, se llama filosofía posmoderna. Esto demuestra que sus autores son apócrifos, y que, de algún modo, estaban ya en la lista de *Los complementarios*. No son más que complementos de un discurso ajeno que han hurtado cuando la ciudad dormía.

Esta ausencia de garantía cósmica que acarrea la muerte de Dios hace quebrar la categoría de verdad como fantasía del saber absoluto (por ejemplo: el modelo hegeliano de una homeostasis final de la historia en que el espíritu se conoce acabadamente en todas sus obras, suerte de juicio universal en el que el Padre reconoce a todos sus Hijos). Pero, desde el otro extremo, la noción de verdad también quiebra. Si la verdad no está en el mundo, está en lo íntimo, pero allí tampoco es hacedera. Lo explica Monsieur Teste en su *Log Book:* «Es imposible recibir la *verdad* de uno mismo. Cuando se la siente formarse (es una impresión) se forma, al mismo tiempo, *un otro sí mismo inhabitual*... del que estamos orgullosos y celosos... (es el colmo de la política interna)».

La razón heredada tenía su fe, la fe en lo nunca visto, que permitía desarrollarse al discurso por medio del análisis, es decir, unas palabras royendo a las otras. Este roedor sabihondo confiaba en llegar a la desnuda realidad (invisible) de las palabras y encontrarse cara a cara con la verdad. Pero la sospecha de que esa verdad sea apócrifa descabala todo el discurso, y la razón se ve constreñida a límites más modestos. Séneca la hacía circular entre el hastío y la desesperación. Mairena, entre la tautología y el absurdo. Pensar es evitarlos, tocándose apenas con ellos y huyendo hacia el extremo contrario.

El garante ha muerto, tampoco tenemos la certeza de lo que sea la realidad, ese continuo que está ahí fuera, inevitable, pero que no nos asegura que sea la máscara protectora de la verdad, el obstáculo dialéctico que hay que saltar para superar la apariencia y atrapar al ser.

En la escritura, la disolución de la categoría «realidad» también afecta al autor «real» que puede ser mera apariencia y fungir como una suerte de médium de las

criaturas «ficticias» que ha creado. Por eso Juan de Mairena incluye a Antonio Machado entre sus apócrifos. El creador es criatura y, como tal, trabaja al servicio de su invención, y, muy de cuando en cuando, cobra el honorario que, a regañadientes, le ofrece un editor. El hijo somete al padre y éste escribe al dictado de aquél. El «autor» produce un significado que se transforma en significante que lo significa y deviene significado en un momento ulterior. El heterónimo es constituyente del autor, Bernardo Soares inventa y sojuzga a Fernando Pesoa que, finalmente, es su *pessoa* (su persona, su máscara). El lenguaje es sujeto en sí mismo y sujeta al sujeto que lo habla o lo escribe, al tiempo que lo edifica (en el sentido de construirlo y también de normativizarlo, de moralizarlo).

Algo similar o modélico ocurre con el sueño y la vigilia. Bernardo Soares lo explica diciendo que ésta es la realidad que existe y aquél, la realidad que no existe. Por lo que puede demostrarse que Sigmund Freud es un heterónimo de Bernardo Soares. Pero es un razonamiento tan facilongo que no merece más desarrollos.

2

Antiguamente, los santuarios eran lupanares y las prostitutas eran sacerdotisas. O viceversa, tanto da. Desde que los cleros modernos han separado las funciones, antes sacrales ambas, de la liturgia y el sexo, sólo podemos volverlas a reunir simbólicamente. Es lo que enseñaba el señor Teste cuando definía al Espíritu como el santuario y el lupanar de las posibilidades.

¿Por qué hay en el Espíritu tal tesoro de lo posible? Tal vez porque sea el denominador común de todos los sujetos, cierta comunidad universal del lenguaje. Eso que se ha llamado, en algunos momentos de la historia, la Humanidad, la capacidad de los seres humanos de denominarse unos a otros, haciendo abstracción de las personas, de las máscaras, de las *pessoas*. El Espíritu no se ocupa de aquello que enmascara: razas, lenguas, clases, sexos, edades, culturas, etc. El Espíritu es la caída de las máscaras, la derogación de lo personal, lo impersonal. Esa desnudez que busca el más pudoroso y escamoteador de los animales, el hombre.

Abel Martín encaja al Espíritu en su cuarta forma de la objetividad, mundo en que se representan otros sujetos vitales. Pertenece al mundo de la representación y en él «se le reconoce por una vibración propia, por voces que pretendo distinguir de la mía». Pero, en seguida, en el momento siguiente, se advierte que es un estado transitorio, dialéctico, de ese pretendido mundo. «Esta cuarta forma de la objetividad no es, en última instancia, objetiva tampoco, sino una aparente escisión del sujeto único.»

Sujeto único que es modelo de sujetos y que se disimula en objeto, este Espíritu es el sujeto que da unidad al mundo, pero unidad meramente posible (de nuevo Teste): sagrada o venal, o ambas a la vez, sacerdotal o prostitucional, tanto da: en cualquier caso, algo que reconocemos como esencialmente extraño y placentero, que es lo que ocurre en la liturgia y en el orgasmo.

La racionalidad del discurso y el proyecto de racionalidad del mundo, entonces (cf. Martín y Teste) parte de un discurso al que suponemos un sujeto único y



Xilograbado de Manuel S. Cabanas

universal, que nos sujeta, nos incluye, nos enseña a sujetarnos y al que podemos creer un invento nuestro, o sea, un heterónimo:

Pero, cuidado: este sujeto es el Espíritu, el *ghost,* el *Geist:* un fantasma. Las promesas que nos hace son fantasmáticas y confiar en él es, de algún modo, fantasmatizar el mundo.

3

Dios ha muerto, pero el lugar que ocupó siempre como soporte de la realidad y promesa de verdad no está abolido. Todo discurso sobre la racionalidad de lo real lo pide como supuesto. Y, si bien se mira, la teología negativa, de la que tanto aprendemos a pensar en estos últimos siglos, también ha trabajado sobre esto: Dios, hipótesis lógica, soporte del discurso racional a partir de sus propias reservas.

¿Qué es un Dios apócrifo, se pregunta Mairena? Y se contesta con Pascal, como cristiano jansenista que era (que eran ambos), se contesta con Lutero, tal vez: su etimología: un Dios oculto, secreto, inconfesado. Alguien que existe a condición de no ser manifiesto. Escasos fieles ha tenido en estas costas meridionales, donde siempre necesitamos objetos, cosas, personas a las que sacralizar, fetiches a los cuales adorar. Pero ahí sigue, ayudando a pensar a sus incontables vástagos.

Dios es de una inevitable eficacia discursiva, es el vocativo universal que hace universal al discurso. Es el Tú de todos (de nuevo, Mairena), el que nos tutea a todos porque nos conoce de nacimiento, Padre común y que, común denominador (nombrador) de todos los hombres, se puede objetivizar y deviene El. Yo digo, Tú me nombras, en El nos reconocemos Nosotros.

Abel Martín traduce esta prueba gramatical de la existencia de Dios a términos más estrictamente existenciales. Dios es la mirada que soporta al mundo, el ojo que todo lo ve y no deja de verlo todo en ningún momento, la visión absoluta que es, por lo mismo, la absoluta vigilia.

El ojo en superlativo
que mire, admire y se vea.

Es, también, el generador de la historia, en tanto Creador. Pero no Creador de lo que existe, sino de lo inexistente: carencias, muertes, nada. Dios no creó al ser, porque El siempre fue, desde la eternidad, el ser-que-se-es. El ser no le hacía falta. Lo que le hacía falta era lo contrario del ser, el agujero en la extensión del ser:

Dijo Dios: Brote la nada.
Y alzó la mano derecha
hasta ocultar su mirada.
Y quedó la nada hecha.

Hecha la nada, hecha la carencia, el ser inmóvil, pleno y perfecto empieza a movilizarse para llenarla. Y en eso estamos. Eso es la historia, movilización humana

que intenta llenar los huecos de la creación. Dialéctica de lo pleno y lo vacuo. Imperfecciones del Dios vivo, desplazamientos de las palabras que resbalan unas sobre otras, o se devoran para saciar su hambre, porque el nombre central es inefable, o, al menos, impronunciable. Estos deslizamientos hacen del mundo un sistema de metáforas, de apeaderos transitorios del significado, como esas posadas donde dice Soares que espera el día del abismo.

No importa que Dios haya muerto, que exista o no en un orden trascendente. No estamos en condiciones de saberlo, si acaso de creerlo. Importa que Dios siga siendo una manera de pensar, una manera de decir. Lo que no cambia en medio del cambio, la cuota de inmovilidad que hay en todo movimiento, el motor inmóvil que todo lo agita. Un agente provocador del universo, cuyo símil más aproximado, o su parodia más atrevida es el lenguaje, que está en todas partes, pero siempre de un modo efímero, que garantiza la continuidad de lo que se altera en la permanencia engañosa de la palabra que parece siempre igual a sí misma. De nuevo, Teste se pregunta ¿para qué sirve ser uno mismo?

Estas fantasmagorías animan la tarea de la escritura. A las vacilaciones del ser, la escritura enfrenta un espejo imaginario, hecho de papel, donde se diseñan identidades con palabras, ya que la identidad no es del orden del ser, sino del orden del lenguaje, si acaso del orden del ser del lenguaje. «Me he visto a mí mismo bajo una figura desconocida a mí mismo, formada, quizá, por mi escritura», divaga Teste.

Un freudiano haría inmediatamente el símil con lo siniestro y con el sueño. Lo siniestro es lo extraño en que nos reconocemos y el sueño es el *ballo in maschera* de las identidades que aceptamos sin pestañear (es claro: ¿cómo pestañear con los ojos cerrados?). El acuerdo onírico, imposible en la vigilia, permite que vea a Jaime y *sepa* que es Pedro, que vea a un desconocido y *sepa* que soy yo. A quien nunca veré en el espejo de papel ni en el sueño es a mí mismo, a mi rostro. Sí, en cambio, a numerosos demonios que dirán mi nombre y se señalarán a sí mismos, en tanto yo, sin poderme mover, acepto sus enigmáticas certezas.

Valéry *(Mauvaises pensées et autres: Sincérité)* asegura que «un hombre que escribe nunca está solo. ¿Cómo ser uno *(soi)* cuando se es dos?» Y Juan de Mairena aconseja volverse siempre contra las propias razones (las razones buenas no son las propias, son las ajenas). Pareciera que, al escribir yo no escribo yo, sino que escribe el otro, cedo el paso al extraño, me alieno o me enajeno y actúo como un amanuense de esa otredad: actúo como un heterónimo, todo lo que yo firme con mi nombre será apócrifo.

Pero entonces, ¿por qué firmo con ese nombre que reconozco como mío y pretendo que los demás identifiquen como mío? ¿Por qué no firmo con el nombre del otro? Seguramente porque el otro no tiene nombre y así la escritura es, centralmente, anónima, producto de un colectivo o de su sujeto que está más allá de los sujetos, un hipersujeto que tanto da llamemos espíritu, historia, inconsciente o lo que fuera, pues todos sus nombres serán impertinentes y relativos. Impertinentes porque nombran lo anónimo, relativos porque no responden a la realidad del sujeto que escribe, sino a la realidad de una familia de palabras que intenta secuestrar para uso de su tribu al inalienable sujeto. Mallarmé ya encomendaba a los poetas la limpieza constante de las palabras tribales.

La escritura es un arte de palimpsesto, escribir sobre lo escrito, enmascarando lo ya escrito y dejando detrás de la letra nueva, la huella sospechosa y algo delictiva de la letra vieja. Es lo que concluye Mairena:

> «Llevo conmigo un diablo —no el demonio de Sócrates— sino un diablejo que me tacha a veces lo que escribo, para escribir encima lo contrario de lo tachado, que a veces habla por mí y yo por él, cuando no hablamos los dos a la par, para decir en coro cosas distintas.»

En esta tarea colectiva de tachar y escribir para seguir tachando, en este plato donde muchas manos hacen muchos garabatos, está, quizá, la única verdad de la Divina Parodia, una verdad aguerrida (porque guerrera) que bien puede ser la Logomaquia Diabólica. Escribimos en el infierno, rodeados de nuestros contemporáneos, como bien descubre Dante.

El libro, entonces, es el Libro Unico, obra de ese «genio anónimo y perfecto» al que alude Mallarmé, libro colectivo del que participan todos los escritores, generalmente sin saberlo y a menudo no queriéndolo saber, reivindicando, con colosal papanatismo, la propiedad de las palabras, que siempre son impropias.

La muerte de Dios ha destrozado la unidad del Libro y la escritura profana recoge los fragmentos, los encuaderna, los firma y los registra en las oficinas de la Propiedad Intelectual. Pero el anhelo de unidad gregaria sigue latiendo al final de la historia. Todos los autores somos falsos, somos heterónimos aproximados e incompetentes del gran autor, firmamos textos apócrifos.

Escribir es aceptar como don esta palabra a la cual le falta la Revelación para ser palabra total, plena y perfecta. Escribir es aceptar la proliferación de las carencias y la resbaladiza precariedad de los significados. Escribir es aceptar que sólo somos capaces de construir fragmentos apócrifos. El Libro Total y Unico, como el Paraíso, sólo existe como texto perdido, es decir, como promesa y ambición de lo recuperado.

4

Los franceses disponen de dos palabras: *le je* y *le moi* para designar matices fundamentales de lo que nosotros llamamos genéricamente *yo*. En las lenguas anglosajonas y germánicas hay el *I* o *Ich* y el *Self* o *Selbst* que actúan a la misma distancia pero en sentido contrario al *moi* francés.

Diríamos, en esquema, que existe el yo como principio activo, como sujeto de imputación de las acciones, sujeto en sentido gramatical, y que existe el Yo como modelo de identificación o paradigma de aquel sujeto, modelo que es exterior y objetivo. El *Selbst* sería el mito de lo interior al yo gramatical, algo así como lo privado de cada cual, es decir, aquel espacio exclusivo de uno y del que están privados los otros.

Si el yo carece de realidad sustancial, entonces se atomiza en una multitud de apariciones o fenómenos distintos, a los cuales da unidad la palabra «yo». La identidad se muestra, así, del orden del lenguaje, como quiere Mairena. Fuera del sujeto gramatical aparece el modelo o caricatura del yo, el Yo objetivo. Se destrozan el uno al otro y se alimentan de sus desgarros, como caníbales que son. Es decir que se

reconocen por el apetito que despiertan el uno en el otro, por los deseos, fantasías y palabras que se dirigen antes de irse a las manos y acabar sacando los dientes.

El *Selbst* (el *Soi-même* francés) es lo opuesto simétrico al yo *(Moi)*. Este pertenece al orden de lo social, es decir, de los otros que me son ajenos y propios. El *Selbst* pertenece al orden de lo imaginario. Es el fruto de especulaciones tramposas, según discurre Teste, que concluye así: «... un ser imaginario definido, un Sí-mismo bien determinado, o educado, seguro como un instrumento, sensible como un animal, y compatible con todas las cosas, igual que el hombre».

El sujeto gramatical se imagina como en los sueños, algo externo que no llega a los demás y que habita los jardines íntimos, pero se reconoce en el reconocimiento que hacen los demás, que sucede en la plaza pública. Lo que da unidad a su identificación es la homogeneidad de dicho reconocimiento. Si los demás me reconocen siempre como el mismo, soy el mismo y el símbolo de ese pacto de identidad es el nombre. «El Yo *(Moi)* es la respuesta instantánea a cada incoherencia parcial que es *excitante»*, puede leerse en *Quelques pensées de monsieur Teste.*

Aquí podemos empezar a contestar al epígrafe: ser uno mismo no sirve de mucho, porque, precisamente, cada uno es muchos, es ese tejido de deseos propios y ajenos, de palabras propias y ajenas, de miradas que vienen de los ojos ajenos o que el espejo devuelve a partir de los ojos propios, de nombres propios y de nombres comunes y ajenos. Uno de los desasosiegos de Bernardo Soares se formula en estas palabras:

> «Dios mío, ¿a quién asisto? ¿Cuántos soy? ¿Quién es yo? ¿Qué es este intervalo que hay entre mí y mí?»

Obsérvese que la invocación a Dios es el llamado al Vocativo Absoluto, ese que ve todos nuestros yos y les da unidad y permanencia, y que el Yo de Soares es el *Moi* objetivo, puesto que concuerda con la tercera persona («yo es») y no con la primera usual («yo soy»). O, si se prefiere un símil arquitectónico propuesto por Soares, un pozo sin fondo, con muros viscosos, que se siente central pero se sabe inmerso en la nada (que, por ser infinita, no tiene centro, no admite ser geométricamente centrada). A este abismo se desciende en la inercia del sueño y el otro que allí aparece contiene la caída. Aquí, en los brazos de ese otro que los griegos mitificaban en un Dios, Hipnos o Morfeo, sitúa Rilke a Dios: Dios está allí donde el padre nos sujeta, allí donde termina nuestra caída en el mundo.

La identidad, sostenida entre dos infinitos (dos infinitas ignorancias: el origen y la meta, sólo inteligibles al mito) es algo flotante y desgarrado entre sus extremos, que todos los días se desgarran secundariamente entre el sueño y la vigilia (la historia). Toda medida le es finalmente nimia y todo infinito le da vértigos y así, incierto, va de la nimiedad a la vorágine, buscando un asidero en la serenidad del hartazgo o en las sorpresas de la escritura.

El matiz entre un mundo y otro está dado porque la vigilia histórica transcurre y se acumula por los trucos de la palabra y la memoria, en tanto el sueño insiste en una percusión sin continuidad, mayormente disuelta por el olvido. Apenas queda de los sueños la certidumbre sin prueba de haber sido otro y las mentiras que el relato onírico superpone a las imágenes soñadas.

Al buscar certezas en la permanencia de la letra escrita, el fingidor se identifica con el objeto que la escritura produce. Allí queda fija su identidad, pero tal fijeza, como todo lo fijo, es mortífera. La identidad es también la muerte. El ser, entonces, se dirige, para no morir, a lo otro, y se define por esta alteración: «Somos quien no somos» define Soares.

Ser es devenir, es no realizarse, estar disponible y posible. Realizarse, como en el sueño, donde no tenemos intervención alguna, es apartarse del mundo, rescatar la inútil pureza de un ser que no tiene nada en común con los otros seres. El sueño es un deseo que se pone como objeto de sí mismo, cumple su apetencia y, al quedarse exhausto de ambos, se anula como sujeto. Es un modelo de saciedad, pero, como tal, incompatible con la vida.

Desmontado con todas estas alquimias del análisis el yo, ¿qué ha quedado de esa prestigiosa institución de la literatura llamada autor? Silas Flannery es concluyente: un nombre en una portada, en muchas portadas de libros. Lo que Borges (acaso compañero de oficina de Bernardo Soares) llama «una superstición tipográfica» (también offset, of course).

El autor no tiene mayor ni mejor existencia que los personajes y paisajes que se describen en sus libros. Es tan fantasmático y gráfico (digo: inherente a la industria gráfica) como ellos, tan intermitentes en su existencia (y en su inexistencia, por tal). «Punto invisible del cual vienen los libros, vacío recorrido por fantasmas».

Lo deseable, pues, para el fingidor, sería no existir, escribir, escribir sin que entre el que escribe y lo escrito se interpusiera la incómoda máscara de la persona. Lo narrable se narraría, lo escribible se escribiría. Como esto es impracticable, porque supondría la plenitud sagrada de la escritura, entonces aparece el baile de máscaras al cual ya hemos asistido. Una escritura sin centro y sin yo sería absoluta pero sería, por lo mismo, ilegible. Escribir y leer son ejercicios de malentendidos, la perfección del signo y la lectura final y completa no pertenecen al mundo de la literatura. Entre tanto, fungen los apócrifos y los heterónimos, entre ellos los que aparecen en las cuentas por liquidación de derechos de autor que llevan ciertas empresas editoriales y miran con avidez los inspectores de la Hacienda Pública.

5

El primer secreto de todo discurso, tal vez su único secreto, reside en el supuesto sí mismo imaginario que lo nuclea. Este es secreto porque resulta desconocido a quien pronuncia el discurso. Discurrir es decir sin saber de lo dicho. Yo soy quien ignora quién es. El saber de mi discurso no es mío, es saber del otro. En esta dialéctica de enajenaciones reside lo que llamamos sociedad. Estamos asociados para escucharnos, para descifrarnos, a veces hasta para entendernos (en francés, para entender basta con escuchar: *entendre*).

«Estás henchido de secretos que llamas Yo. Eres la voz de tu desconocido», escribe Teste y añade que cuando uno entra en ese reino secreto, lo hace como el propietario que defiende o conquista un predio, armado hasta los dientes (los dientes

sirven para comer, como es sabido). Es que, para saber algo de ti mismo, debes dar la voz a otro, pues uno es el que sabe y otro es el sabido (Mairena, XXIX).

No me pidáis presencia;
las almas huyen para dar canciones:
alma es distancia y horizonte, ausencia.

(Complementarios, *100 V*)

Tal vez hemos llegado al fondo, quiero decir al comienzo del abismo: la radical heterogeneidad del ser que se hartó de proclamar Mairena, la inconciliable distancia y el inevitable parentesco del ser y el pensar. El ser es continuidad que huye y el pensar es discontinuidad que intenta detenerse y quedarse para luego seguir. Pero en cuanto el pensar se detiene, el ser le ha sacado muchos pasos o kilómetros de distancia. El ser es todavía y el pensar es siempre. Para reconocerse hay que pensar y el ser reconocido escapa al pensamiento. Por eso el demonio tienta a Teste ordenándole: «Demuestra que eres aún quien has creído ser.» No, ni Teste ni nadie será quien fue y apenas un nombre, heterónimo del innombrable y apócrifo del auténtico, proporcionará la ilusión de la permanencia. En el horizonte hay ausencia y en el alma (lo imaginario del yo) hay distancia.

La razón persigue al otro, quiere roerle la existencia porque impide la identidad definitiva del ser y el pensar. Pero lo que ocurre es que, cuando los dientes de la razón encuentran al otro, se gastan en una erosión infructuosa, en la cual antes perece el instrumento que el objeto. El pensar es infinito, entonces, pues no puede ser coextensivo al ser ni excederlo. Sólo se detiene ante el ser cuando renuncia a él y se acomoda en la creencia, haciendo de ella su querencia. Esta es un como si del conocer, finalmente otro discurso apócrifo. Es como si el discurso hubiera alcanzado la totalidad del ser, pero sin alcanzarlo. Lo contrario es la melancolía incurable de la razón, la conciencia desdichada, que se para en alguna esquina del infinito, contemplando las calles que nunca recorrerá. Admite sus carencias, las que no podrá llenar jamás, y hasta es capaz de angustiarse.

Abel Martín nos propone confiar en la mirada: mirar es un acto de fe. Si Dios nos mira, existimos. Cuando deja de mirarnos, desaparecemos. Nos sentimos solos, el mundo se desertiza. Hay en la mirada algo genesíaco, algo seminal, que sostiene la vida y que, como ésta, es una espiral y una red cuyos contornos se nos escapan, perdidos como andamos en su trama.

Mis ojos en el espejo
son ojos ciegos que miran
los ojos con que los veo.

No es la mirada especular la que me dará la vida, aunque me mire. Será la mirada del otro, que no podrá verse sino en mi mirada. Mi mirada será el reflejo apócrifo de la suya, como la suya es el espejo engañoso de la mía.

6

En 1923, un joven porteño y fervoroso escribía: «Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor.» En 1954, el joven era un hombre maduro y casi ciego que decía: «Los doctores del Gran Vehículo enseñan que lo esencial del universo es la vacuidad.» Hacia 1956 la ceguera lo obligaba a dictar estas palabras: «Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página.»

Muchas veces, el anciano se asoma al espejo. Sospecha que el espejo lo ve y él no puede verlo, ni puede verse en el artefacto. El espejo verá a incontables otros, que él mismo no podrá ver. No importa: si lo esencial del universo es su vacuidad, todo rostro es apócrifo y todo nombre es heterónimo de ese majestuoso vacío sin nombre.

7

Una mañana de invierno, Luis Rosales me sugirió el tema de este divertimento. Dijo que había descubierto a un escritor español de principios del XVII, un morisco llamado Cide Hamete Benengeli, que se ocultaba con seudónimos vacilantes como Alonso Quijano o Alonso Quijada. Este señor escribía bajo el heterónimo de Miguel de Cervantes, homónimo de un autor entonces en boga, a quien se deben *La Galatea* y el *Persiles.*

Pensé que Fernando Pessoa y Angel Crespo eran heterónimos de Bernardo Soares y que Italo Calvino y Esther Benítez lo eran de Silas Flannery. Jorge Luis Borges, de quien se dice que conoció a Soares en un despacho contable de Lisboa, hacia 1929, es, indudablemente, un heterónimo de Pierre Ménard, heterónimo de Miguel de Cervantes, heterónimo de Cide Hamete Benengeli.

—¿Y nosotros qué somos? —pregunté.

Nos despedimos, creo, con un mutuo aire fantasmal. Las mañanas de frío nos hacen leves como fantasmas.

BLAS MATAMORO
Cuadernos Hispanoamericanos



Ultima fotografía de Pessoa, tomada por Augusto Ferreira Gomes en 1935

Persona. Hetero/Auto/Bio-grafía de Fernando Pessoa

1. Fernando Pessoa viaja a Durban (1896)

Se recuerda siempre el olor a sebo
y soga salobre de la mirada
apelmazada de los marineros,
el gesto de trébedes, paticojo
y ruin, tan otro al de aquellos antiguos
amantes románticos de la mar.
No se olvida nunca el idioma tosco
de la sentina, los espumarajos
brutales que estallan en la cubierta
con revuelo de mergos asustados,
los insultos con que piden al dios
del arrebol cuando amanece turbio
la bonanza eterna del clima y vino.
Irrita juntar la noche y el día
en el único paisaje, constante
como el martilleo del oleaje
en la madera, o como ese gemido
de la fiebre en los cuerpos mareados.
La lentitud del viaje desespera,
día a día escasean los bizcochos,
la polenta y el sueño, en los colchones
anidan mil lentejuelas punzantes,
sólo queda cierto azar en los naipes
como verosímil huida de sí.
Se empieza por creer que es tierra blanda el
vaivén, por ver los destellos dorados
del iris, en el lejano horizonte,
como otros conquistadores de Indias.
Es cuando tantos dejan de ser hombres.
Un muchacho sin embargo descubre
en el alma la fisura y ahonda
en ella, la resquebraja consciente
en cuatro o seis personas para el Gran
Viaje.

2. Regreso a Lisboa (1905)

Minha patria é a lingua portuguesa.

F. P.

Una patria son veintiocho sonidos,
un volumen incómodo y marrón
donde descansan todas las palabras,
algunas canciones y frases hechas,
o lugares hermosos y comunes.
Una patria, la única ideología,
es una lengua.

3. Orpheu en Alfama (1915)

No son raras las riñas en los bares
de comidas baratas ni los hombres
muy solos que se imaginan amados.
Los pescadores odian la mar, beben
por ello durante toda la noche,
se encandilan con el travieso oleaje
de una mujer por escasos escudos
y parten de madrugada en navíos.
Maldicen los estibadores el mar,
a media botella caen derrumbados
en un rincón, les recoge la madre,
les arrastra penosa calle abajo
mientras la rabia gotea en su mejilla.
Las meretrices invocan el mar
porque es verde cariñoso y lejano,
recuerdan cuando niñas se bañaban
vestidas en una dársena oculta,
y se besaban los novios tumbados
en la escalera del embarcadero
como ocurría entonces en los sueños.
Otros hombres no piensan en el mar,
callan, volvieron la cabeza un día
y miraron atrás, viéronse adentro
la farsa, uno la canta en servilletas
de papel. Aguardan que les destroce
el alma ese coro vociferante
de marineros, rameras, mendigos,
compañeros insensibles del Viaje.

4. Martinho da Arcada (1920)

Alguien mira fijamente la cara
del deseo entre las aguas muy pálidas
del mármol y las gotas de café
le parecen ojos de una muchacha.
Acompaña la taza hasta sus labios,
y acaricia la fría loza, el cálido
líquido, azul como la soledad.
Alguien lentamente escribe una carta.
La luna asoma en los soportales
y llega frugal y mansa hasta la mesa,
la pluma tropieza en los agujeros
que los años han labrado en el mármol:
Mi querida Ophélia, queridísima
Ophelinha, qué hermosas tus palabras,
las conservo en mi mente, las repito
una y otra vez, añoro la voz mansa
y frugal que las fijó en el papel.
Mientras, se cobija en el corazón
de alguien la luz espesa de la luna.

5. En la Boca do Inferno (1930)

O que em mim sente 'stá pensando.

F. P.

Son tus ojos la almádena que rompe
en olas el mar cuando a ti se acerca,
la espina que se hinca en la piel si tratas
de arrimarte a la rosa compungida.
Son tus manos la tormenta que surge
de improviso en una tarde soleada.
La detonación febril de la pólvora.

Qué te importará el esmero de siete
días o de veinte siglos, el celo
de un dios ensimismado o mil vasallos
al derramar belleza en el engaño,
qué más dará si aquello que en ti siente
está pensando.

6. Ultimas Palabras * (1935)

Estos días azules y este sol de la infancia.

Alcánzame las gafas.
Enciendan ya la luz.
Abre aquella ventana
Que quiero ver el mar.

En este lugar yace
Quien escribió su nombre
En el rostro del agua.

Joven, no pases aprisa ante esta antigua losa,
Atiende a su gesto, repara en lo que está escrito,
Debajo apenas quedan los huesos del poeta,
Mas sólo esto deseaba: no ser ignorado.

7. Poema inédito de Alvaro de Campos

Para hacerse amar es necesario el artificio.
MARIANA ALCOFORADO

La hojarasca en Londres
da un aire lacio al aire húmedo y tornadizo,
los estruendos del cielo
hablan como el metal de mi corazón
brrrrrrr ese martilleo de las gotas en la sien
hombrones vociferando brrrrrr en los oídos.
Así es mi forma de amar
el no guardar lugar para el amor, ni el amor
escurridizo de adolescentes ovales en su primer
abrazo ni el amor atento de los canes a sus tabernas.
Tal vez en esta humedecida tarde
regrese a mi memoria el resabio de cuando lo tuve
en alguno de los puertos donde desembarqué un día,
tal vez en el lejano Hong Kong
incendiado de pasión, ah otros puertos,
en Bombay la sangre del opio,
una catedral paúlica en Barcelona.
También Estambul y Marsella, puertos

* Con palabras de Antonio Machado, F. P., Goethe, Rosalía de Castro, Keats y Pacuvius.

donde el amor tiene buen amarre
para un viajero como yo, solitario y ausente
en este mundo igual,
puertos donde puede virar la vida repentina
y fondear en unos ojos, los más oscuros ojos
del mar del Norte.
Sí, recuerdo esa muchacha alentejana
que se desvestía en un fuerarropa de Hamburgo,
las manchas oscuras del techo en el motel
se fundían con sus ojos. Mas nunca creí
la historia del convento y del capitán francés,
aunque conservaba ese desconsolado gesto
de quienes han amado demasiado
inútilmente brrrrrr sin artificio.

JOSÉ ANGEL CILLERUELO



La máquina de escribir Royal que utilizaba Fernando Pessoa

Revista de Occidente

Publicación periódica
Fundada en 1923 por José Ortega y Gasset

Director:
Soledad Ortega

Secretario de redacción:
Juan Pablo Fusi

Consejo de redacción:
Joaquín Arango, Violeta Demonte,
Emilio Lamo de Espinosa, Antonio Lara,
Estanislao Pérez Pita, Ana Puértolas, Gabriel Tortella,
Santiago Varela y Vicente Verdú

Edita:
Fundación José Ortega y Gasset

Secretario general:
José Varela Ortega

Redacción, suscripciones y publicidad:
Fortuny, 53. Madrid-10. Teléf.: 410 44 12

Director de publicidad:
Erik Arnoldson

Distribuidora:
Alianza Editorial, S. A.
Milán, 38. Madrid-33. Teléf.: 200 00 45

CUADERNOS AMERICANOS

Director
MANUEL S. GARRIDO

Edición al cuidado de
PORFIRIO LOERA Y CHAVEZ

Av. Coyoacán, 1035 Col. del Valle 03100 México, D. F.

Número 4 Julio-agosto de 1984 Vol. CCLV

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Contribución al estudio de la Generación del 27

NUMEROS MONOGRAFICOS

DAMASO ALONSO, núm. 280/282, octubre-diciembre 1973. Colaboran, entre otros: Vicente Aleixandre, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Gabriel Celaya, Francisca Aguirre, Félix Grande, Fernando Quiñones, Fanny Rubio, Manuel Alvar, Andrew Debicki, Enrique Moreno Báez, Daniel Devoto, Marcel Bataillon, Rafael Lapesa, José Manuel Blecua, Carlos Bousoño, Alonso Zamora Vicente, Pedro Laín Entralgo y José Antonio Maravall. Un volumen de 730 páginas: 750 pesetas.

PABLO NERUDA, núm. 287, mayo de 1974. Colaboran, entre otros: Félix Grande, Claude Couffon, Luis Sainz de Medrano, Francisca Aguirre, Fernando Quiñones, José Gerardo Manrique de Lara, Jorge Rodríguez Padrón y Alain Guy. Un volumen de 255 páginas: 250 pesetas.

LUIS CERNUDA, núm. 316, octubre de 1976. Colaboran: José Sánchez Reboredo, Luis Couso Cadhaya, James Valember, Maximino Cacheiro, J. C. Ruiz Silva y José María Capote Benot. Un volumen de 246 páginas: 250 pesetas.

JORGE GUILLEN, núm. 318, diciembre 1976 (agotado).

FRANCISCO AYALA, núm. 329/330, noviembre-diciembre de 1977. Colaboran, entre otros: Andrés Amorós, José Luis Cano, Manuel Andújar, Mariano Baquero Goyanes, Ricardo Gullón, Carolyne Richmond, Gonzalo Sobejano, Vicente Llorens, Nelson Orringer y José Antonio Maravall. Un volumen de 391 páginas: 500 pesetas.

VICENTE ALEIXANDRE, núm. 352/354, octubre-diciembre 1979. Colaboran, entre otros: José Olivio Jiménez, Gustavo Correa, Carmen Conde, Leopoldo de Luis, Ricardo Gullón, Eduardo Tijeras, Hugo Emilio Pedemonte, Gonzalo Sobejano, Guillermo Carnero, Enrique Azcoaga, Concha Zardoya, Rafael Ferreres, Fernando Quiñones y Claude Couffon. Un volumen de 702 páginas: 750 pesetas.

MARIA ZAMBRANO, núm. 413, noviembre 1984. Colaboran: Manuel Andújar, José Luis Aranguren, Enrique Azcoaga, Héctor Ciocchini, Rosa Chacel, Marie Laffranque, Juan Rof Carballo, Jesús Moreno Sanz, Concha Zardoya y otros. Un volumen de 206 páginas: 250 pesetas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ...... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete

a pagar .... (1).
contra reembolso
a la presentación de recibo

.........., ... de .... de 198 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	3.500	
	Dos años	6.500	
	Ejemplar suelto	300	
		Correo marítimo $ USA	*Correo aéreo* $ USA
Europa	Un año	30	45
	Dos años	60	90
	Ejemplar suelto	2,50	4
América y Africa	Un año	30	75
	Dos años	60	150
	Ejemplar suelto	2,50	5
Asia y Oceanía	Un año	30	80
	Dos años	60	150
	Ejemplar suelto	2,50	6

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 05 80, extensión 396.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente: Conmemoración de Johann Sebastian BACH, Américo CASTRO, Rosalía de CASTRO, Hernán CORTÉS, Georg Friedrich HAENDEL, Antonio de HOYOS y VINENT, Víctor HUGO, Georg LUKACS, MAIMÓNIDES, Eugenio NOEL, Ezra POUND, El general RIEGO y Eric von STROHEIM.

Precio de este ejemplar: 300 pesetas.